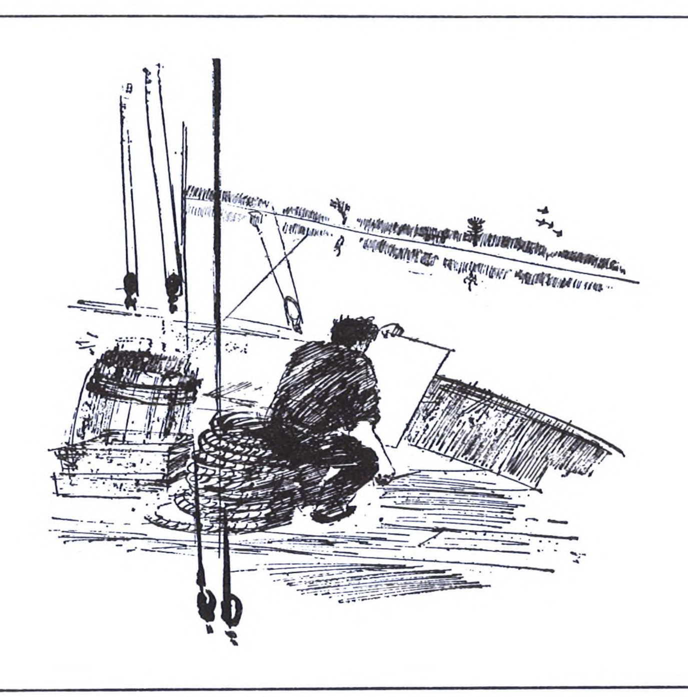
В. И. КУРДОВ

ПАМЯТНЫЕ ДНИ И ГОДЫ



В. И. КУРДОВ



ПАМЯТНЫЕ ДНИ И ГОДЫ

Записки художника



АО «АРСИС»
Санкт-Петербург
1994

ББК 85.142(2)7
К93

На суперобложке: В. Курдов. Композиция. Контрасты материалов. 1926—1927. Картон, темпера

© В. И. Курдов, 1994
© Л. А. Яценко, оформление, 1994
© В. С. Матафонов, послесловие, примечания, 1994

ISBN 5-85789-007-1

С ВЫСОТЫ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА

В свое время Лев Толстой предвещал, что в будущем писатели откажутся от выдуманных сюжетов и историй, станут писать только о том общезначимом, важном, поучительном, что довелось им пережить.

В какой-то мере предвидение нашего классика сбывается. Сегодня нам особенно дорог, как говорится, «человеческий документ» — свидетельство из первых рук живого участника событий. Реалии жизни оказываются содержательнее, интереснее, даже причудливее, фантастичнее, чем картины, рождаемые воображением, пусть изощренным.

Об этом убедительно говорится в предлагаемой книге воспоминаний Валентина Ивановича Курдова (1905—1989), в том ее месте, где художник, наблюдая, переживая вполне реальную — и запредельную — повседневность блокадного Ленинграда, размышляет о рассудочности, заданности метода сюрреализма в сравнении с трагической фантасмагорией действительности.

Очевидно, в этом и состоит главная мысль, с которой художник брался за перо: уроки жизни оказались превыше «направления» любой из профессионально-художественных школ, влияние коих испытал на себе В. И. Курдов в годы ученичества.

Существенно заметить, что в творческой судьбе В. И. Курдова значительную роль сыграла литература — не столько даже книги, сколько дружба, творческое сотрудничество с писателями. Многие страницы записок художника можно отнести к жанру литературных мемуаров или, лучше сказать, к портретной галерее наших мастеров слова; в книге есть очерки об И. Соколове-Микитове, В. Бианки, художнические зарисовки встреч с С. Есениным, В. Маяковским, Б. Корниловым.

Работа в детской литературе, включая «Лесную газету» В. Бианки, оставила благодарную память в сердце художника. О Детгизе в его первые годы, о высочайшей моральной, творческой взыскательности тех лет, о С. Маршаке, В. Лебедеве написано с какой-то открытой сердечностью, вообще свойственной Курдову.

Костяк книги составили главы-очерки об Академии художеств в 1920-е годы, увиденной глазами приехавшего в Питер с Урала мальчишки-провинциала. О своих учителях — К. С. Петрове-Водкине, П. Н. Филонове, К. С. Малевиче, В. Е. Татлине, М. В. Матюшине, В. В. Лебедеве — Курдов написал по долгу памяти сердца. Случавшееся несогласие с их теориями, канонами, пониманием целей искусства ни разу не взяло верх над восхищением этими рыцарями искусства без страха и упрека.

Интерес к крупным фигурам отечественной художественной жизни первой четверти XX века — и ближе к нам по времени — не только не угас в наши дни, наоборот, стал

насущной духовной потребностью. Самое время сейчас «пролить свет» на явления истории советского изобразительного искусства начальной поры, что и делает Валентин Иванович Курдов в своей книге со свойственной ему непредвзятостью, с высоты жизненного, профессионального опыта, с позиций современного художника-реалиста, чье искусство глубоко чтимо у нас в стране и за рубежом.

Но этим не исчерпывается содержание книги. Есть в ней и своего рода поэма о финском эпосе «Калевала». Иллюстрации к «Калевале» В. И. Курдов однажды исполнил будучи молодым, а затем переписал листы наново, во всеоружии особенного курдовского реализма, вобравшего в себя доскональное знание материальной культуры северных крестьян и уроки формальных исканий двадцатых—тридцатых годов, эпическую глубину, духовность.

С потрясающей душу мужественной скупостью рассказано в книге о войне и блокаде, о работе художников в блокадном аду, об их несгибаемой духовной силе, патриотизме, фронтовом товариществе. И о том, что было в самом начале, — об отце, провинциальном докторе, общественном деятеле, революционере, человеке кристальной нравственности. И о трудах художника в наши дни, о поездках на целину, на родину — на Урал, в Волжскую дельту, на Север, за рубеж. . .

О чем бы ни писал Валентин Иванович Курдов, в слове его ощутимы свет — и цвет — таланта художника, высота философского видения, любовь ко всему родному, русскому. Книгу «Памятные дни и годы» с пользой и наслаждением прочтут не только художники, писатели, но и всяк, кто обращен душою к высокому, прекрасному в жизни.

Глеб Горышин

К ЧИТАТЕЛЮ

Мои записи возникли в разные годы. Они не были связаны единой фабулой. Они велись как разрозненные памятные записки, с единственным желанием не растерять дорогие для меня события и встречи, связанные с моей судьбой художника.

Мысль объединить их в книгу пришла много позже, когда накопилось их достаточное количество.

Записи велись на протяжении двадцати пяти лет.

Я намеренно оставляю их фрагментарность, чтобы сохранить самостоятельность их возникновения.

В своих воспоминаниях я ограничиваюсь средой, обретенной в любимом Ленинграде, где протекали молодые годы учения и складывались мои эстетические привязанности.

Ленинград. 1983 г. *В. Курдов*



МОЯ РОДОСЛОВНАЯ

Мой отец — земский врач Иван Калустович Курдов — родился в Астрахани в 1867 году в бедной семье ремесленников. Его отец, мой дед, был скорняком; мать, моя бабушка, — швея. Наша фамилия свидетельствует о далекой принадлежности к курдам.

Родители отдали моего отца в церковно-приходскую школу, где он выказал усердие и стремление к знаниям, что послужило поводом для поступления его в астраханскую гимназию. Здесь он учился на попечительские средства, «на казенный счет». Платить за право учения его родители не могли.

В его дальнейшей судьбе произошло неожиданное событие — гимназист старших классов Иван Курдов попал в дом к Николаю Гавриловичу Чернышевскому, отбывавшему после Вилюйска ссылку в Астрахани. Как известно, в эти годы Чернышевский переводил «Всеобщую историю» Г. Вебера. Ему нужны были помощники-писцы, одним из которых стал мой отец.

Обстоятельства, приведшие отца в дом Чернышевского, мне представляются примечательными. Николай Гаврилович пожелал, чтобы ему порекомендовали бедных и прилежных учеников. Счастливый жребий выпал моему отцу.

Общеизвестно воздействие и влияние идей и взглядов Чернышевского на всю молодежь России его времени. Поэтому нетрудно представить, сколь велико было влияние, испытываемое моим отцом-юношей от непосредственного общения с великим революционером, сказавшееся на всей его жизни. Имя Николая Гавриловича для моего отца было священным, он преклонялся перед личностью Чернышевского, чья фотография всегда висела в его кабинете.

Прилежный и аккуратный юноша относился к своим обязанностям писца ответственно. Он приходил к дому Чернышевского заблаговременно и входил к назначенному часу с боем часов.

Я слышал от отца рассказ об удивительной скромности и стеснительности Николая Гавриловича. Когда наступал день уплаты денег за работу, каждый раз возникала неловкость. Рассказ запомнился мне таким. Николай Гаврилович, болея, часто лежал на диване. Будучи близорук, читая, он близко подносил бумагу или книгу к лицу и, как бы обращаясь с просьбой к отцу, говорил: «Ваня, открой ящик стола и возьми там для себя». В столе были деньги. Но взять их от Николая Гавриловича моему отцу было трудно и стыдно. По-видимому, эти переживания оставили след на всей его жизни. До конца своих дней он оставался бессребреником.

Н. Г. Чернышевский оберегал молодых людей от преждевременных увлечений революционными настроениями. К этому периоду относится удивительный по значительности разговор между юношей-писцом и Чернышевским. Отец, обра-

щаясь к Николаю Гавриловичу, спросил, можно ли ему задать вопрос. Чернышевский ответил: «Не надо, Ваня».

— Вы же не знаете, о чем я хочу спросить, — настаивал юноша.

— Знаю, — ответил Чернышевский.

— Как же вы можете знать, о чем я хочу спросить?

— По твоим глазам, — ответил Чернышевский.

Не раз я слышал от отца рассказ о том, как астраханская молодежь, в том числе и мой отец, поступала в Казанский университет. Поступив, они горячо принялись за революционную деятельность, за что и были вскоре исключены. Вернувшись в Астрахань и придя к Чернышевскому, они ожидали одобрения своих революционных действий. Однако Николай Гаврилович не только не одобрил поведения молодых людей, но и сильно их побранил за преждевременное занятие политикой. Он строго потребовал на следующий год снова ехать в Казань поступать учиться, получить университетские знания и только после этого заниматься революцией.

На следующий год мой отец вторично поехал поступать в университет. На сей раз он держал экзамен не на естественный факультет, а на медицинский, желая быть врачом и оказывать реальную помощь людям.

В Казанском университете отец познакомился с молодым Владимиром Ульяновым. Уже тогда среди сверстников-студентов было известно, что студент Ульянов самый образованный среди них. Революционно настроенный отец не мог быть в стороне от общественной жизни. Не так давно, будучи в Казани, я узнал, что в те годы нелегальной студенческой библиотекой ведал Иван Курдов, мой отец. За участие в сходках он попал под негласный надзор полиции, его не допустили к дипломным экзаменам, он их держал экстерном.

К студенческим годам отца относится курьезное воспоминание моих уральских родственников — кыштымской тети-фельдшерицы. Она говорила, что отец был настолько беден, что ходил на лекции в одеяле. Я очень недоумевал по этому поводу, пока не узнал, что это было не одеяло, а плед-крылатка, которую носили революционно настроенные студенты.

В 1980 году Астраханский музей Н. Г. Чернышевского проводил литературные чтения по теме: «Материалы к биографии Н. Г. Чернышевского в работах литературоведов». На эти чтения был приглашен и я. Из доклада научного сотрудника музея А. С. Озерянского я узнал, что в архивах жандармского управления Астрахани в донесениях о студенте Курдове написано, что прибыл в Астрахань тогда-то, числится на жительстве у родителей, но бывает у них редко и не ночует, а находится у своего знакомого, проживающего там-то, бывшего студента Е. Н. Чирикова. Кроме последнего ведет знакомство с состоящими под надзором полиции. Из другого донесения следует, что на астраханскую пристань пришел провожать моего отца в Казань Николай Гаврилович Чернышевский [1].

В 1896 году после окончания университета отец поехал работать врачом в Михайловский завод Красноуфимского уезда Пермской губернии, где я родился.

В начале 1906 года отец был арестован. Непосредственной причиной ареста послужило то, что при оглашении рабочим царского манифеста «О свободе», который стал читать жандармский пристав, отец, посчитавший это кощунством, отстранил пристава и прочел манифест сам. После ареста отец был отправлен в пермскую тюрьму. При свидании в тюрьме с моей матерью он впервые увидел меня и поцеловал через решетку. Эта семейная хроника мне бесконечно дорога.

В последний мой приезд на Урал бывший рабочий Михайловского завода, глубокий старик, говорил мне: «Доктор привез нам на Урал революцию». В ра-

бочих кружках отец диктовал «Манифест Коммунистической партии», и как рассказал мне старый рабочий, когда у него был обыск, то спрятанный в подполье переписанный «Манифест Коммунистической партии» полицейский не нашел. Авторитет отца среди простых людей был настолько велик, что свидетели отказались на суде против него давать показания и за недостаточностью улик отец был оправдан.

После суда с 1907 по 1914 год наша семья жила в Пашийском заводе. Отец работал врачом заводской больницы. Его энергией был создан Народный дом, библиотека заводской больницы стала лучшей в уезде.

Я уже говорил о влиянии Н. Г. Чернышевского на жизнь моего отца. Это видно хотя бы из следующего. Перед женитьбой он предупредил мою мать, что в совместной жизни у него на первом плане будет его общественный долг, а не семья. Он повторил эти слова вслед за Чернышевским.

Как врач отец был против частной практики. Он не принимал от больных никаких подношений. Как рассказывала мать, был случай, когда вылечивший у отца глаза промысловый охотник принес в благодарность мешок рябчиков и мать их взяла. Узнав об этом, отец возмущенно потребовал, чтобы мать немедленно рассчиталась деньгами с охотником.

В этой связи добавлю, что отец очень хотел, чтобы кто-нибудь из нашей большой семьи тоже стал врачом. И когда моя сестра окончила медицинский институт, он ее напутствовал такими словами: «Если ты будешь торговать медициной и брать деньги у больных, ты мне не дочь». Во всех проявлениях его твердого характера нельзя не видеть чистоту и принципиальность, воспринятые от Н. Г. Чернышевского.

Моя мать вышла замуж за отца-вдовца после смерти его первой жены, от брака с которой осталось шесть человек детей. Всего нас было девять детей. Мы выросли в нужде. Только порядок в доме позволял сводить концы с концами. Отец говорил, что заплатки на одежде не срамят человека. Он приучил нас к труду и бережливости, и карандаш нам выдавался взамен исписанного.

Я как-то спросил маму, что же ее привлекло в отце. Подумав, она мне ответила: «Видела я, что Иван Калустович необыкновенный человек».

В 1915 году, когда дети выросли, наша семья переехала в Пермь. Там отец ведал санитарным отделом губернского земства. Этот период был особенно интенсивным в его врачебно-общественной деятельности. На все Пироговские съезды он представлял статистику медицинского дела Пермской губернии.

На одном из Пироговских съездов, посвященном борьбе с пьянством, врачи много говорили о вреде алкоголя. И вот на трибуну вышел, как вспоминал отец, молодой врач в косоворотке и в своем кратком слове привел цифры, сколько выпито вина врачами на Пироговских съездах раньше и на этом, антиалкогольном, съезде. Этого случая для отца было достаточно, чтобы никогда не употреблять ни одной капли вина. В нашем доме ни при каких праздничных обстоятельствах не стояло вино.

Мне кажется, что отец во многом подражал Рахметову. Будучи санитарным врачом, он носил значок «Рукопожатие отменено» и не подавал руки; извиняясь и как бы оправдываясь, показывал на свой значок. Он считал несовместимым говорить одно, а делать другое.

В 1923 году я поступил в Академию художеств. Мои свидания с родителями стали редкими. В первый же мой приезд домой на каникулы отец спросил меня, читал ли я диссертацию Чернышевского, знаю ли я его эстетическое кредо «Прекрасное есть жизнь». К стыду своему, я ее тогда не читал. Это не только удивило, но и расстроило отца. Он пристыдил меня и взял слово, что я исправлю свою вину.

Отдавая себя общественным делам, отец был далек от нас, детей. Мои старшие братья учились в Перми, жили у квартирных хозяев на хлебах. Учились в гимназии плохо и были большими озорниками. Их учение дальше шестого класса не шло. Им было известно, что в наказание отец будет «читать нотации» и никаких экзекуций не будет. Такое «наказание» их вполне устраивало. Отец требовал одного — правды — и говорил, что лучше молчать, чем лгать. Эту истину мои братья усвоили и при дознании, опустив голову, молчали.

Мы, дети от первой и второй мамы, как говорилось в нашей семье, были очень дружны. Моя веселая мать объединяла нас. За все беды и проделки обычно доставалось мне, ее сыну. Эту участь я терпеливо нес.

Моя мать, Мария Павловна Новгородцева, родилась на Урале,в деревне Шемахе Красноуфимского уезда бывшей Пермской губернии,в зажиточной крестьянской семье[2]. Шемахинские бабушка и дедушка были великими тружениками. Они учили своих детей в Красноуфимской гимназии, и три их дочери, в том числе моя мать, стали учительницами в родном селе. На лето нас, внуков, «подбрасывали» в Шемаху к бабушке, где нам нужно было работать в поле. Меня будили спозаранку, вместе с наемным работником. Тяжелый крестьянский труд я познал мальчишкой.

Наш требовательный отец не знал, как изворачивалась моя мать, чтобы накормить и обшить всю ораву. Часто ей приходилось нести в ломбард сережки и золотую цепочку из своего приданого. В трудные годы разрухи и гражданской войны она ездила в деревню менять на муку вещи.

Мать была верной подругой отца, никогда не жаловалась и не унывала. Любила веселую шутку. Неродные ее дети были искренне к ней привязаны и любили ее.

После революции отец работал в областном отделе здравоохранения в Свердловске и ведал всеми лечебными заведениями Уральской области. Он, как и в молодые годы, оставался горячим общественным деятелем.

В последние годы жизни, бывая в Москве и Ленинграде, отец с горечью сетовал на отсутствие памятников Чернышевскому. Он не дожил до времени, когда скульптурные образы Николая Гавриловича стали украшением наших городов; не дожил до того, чтобы видеть, как чтится имя его учителя. Не мог он и предполагать, что в его родном городе Астрахани будут изучать время астраханской ссылки великого революционера и в связи с этим будут интересоваться и им.

Только теперь я понимаю, как мало знаю о своем отце, как много ценных сведений теперь утрачено. Причиной этому мой детский возраст, а позднее, взрослым — увлечение своей профессией с головой. Понимаю я также, как скромен был отец в своей нелегкой общественной и семейной жизни.

ГОРОДУ ПЕРМИ

Пермь — город моего детства и ранней юности. Много воды утекло с тех пор в реке твоей Камушке, много событий, счастливых и горестных, прошло с той поры в жизни моей. С благодарностью оглядываюсь я на свое уральское прошлое. Вспоминаю город Пермь, где впервые и на всю жизнь я приобщился к изобразительному искусству.

Низко кланяюсь тебе, седой Урал, за то, что ты доверчиво открыл мне, мальчику, сокровенную красоту гор и лесов твоих, за людей уральских, заложивших основы моих понятий в жизни. Незабываемы останутся суровые и тревожные времена революционных событий и гражданской войны, ставшие для меня основополагающими в жизни и в искусстве.

ПЕРМЬ И РУССКИЕ ФУТУРИСТЫ

Напротив города, за Камой, в дачном поселке Нижние Курьи, многие годы жил и работал авиатор, поэт-футурист Василий Каменский. Его знаменитую поэму «Стенька Разин» с энтузиазмом читала театральная и художественная молодежь. Как лозунг революции воспринимались слова: «Сарынь на кичку! Ядреный лапоть пошел шататься по берегам!»

Главарь русских футуристов Давид Бурлюк был родом из города Осы на Каме [3]. С окрашенными бронзовым порошком волосами, с нарисованной на щеке рыбой и деревянной ложкой в петлице Бурлюк разгуливал по Перми, эпатируя встречных.

Летом после февральской революции в Пермь приехал из Одессы футурист Владимир Гольдшмидт [4]. На афишах, расклеенных в городе, крупными буквами извещалось: «Отвечаю на все мировые вопросы». Цена за билет назначена в один серебряный рубль, хотя царские деньги уже не существовали. Любопытные и заинтригованные провинциалы принесли «поэту-футуристу» свои рубли. Вечер состоялся в бывшем Дворянском собрании губернского дома. Рыжий здоровенный одессит вышел на сцену и крикнул в переполненный публикой зал: «Эй, вы, комолые утюги, шли бы лучше на Каму!» Пользуясь замешательством в зале, Гольдшмидт исполнил заранее приготовленный трюк. Ему подали квадратную широченную еловую доску, которую он взял в руки и тут же, на глазах у всех, расколол ее с маху об свою голову. Доска разлетелась на две части. Этот номер вызвал восторг у публики, поднялся шум. Пермяки поняли, что их одурачили, и требовали деньги обратно. Скандал стал принимать угрожающий характер. Я был свидетелем происходящего, так как с мальчишками заранее пролез под пол сцены, и из щелей суфлерской будки мы все видели и слышали, затаив дыхание. Гольдшмидт куда-то исчез, и на другой день в городе ходили слухи, что он уехал в Америку. Так оно и было.

Пермь была свидетелем реализации лозунга: «Искусство на улицу!», когда художники демонстрировали прямо на Сибирской улице свои работы, расставив их вдоль фасадов домов и заборов. Среди экспонатов меня поразило изображение гитары с настоящей, вырезанной в холсте дыркой.

ВСТРЕЧА С ИСКУССТВОМ

Мое соприкосновение с профессиональным искусством началось очень рано.

Шла гражданская война. Нашу большую семью, жившую в Перми, раскидало кого куда. Отца земство эвакуировало в Иркутск, мать, чтобы прокормиться, с двумя младшими детьми уехала в деревню к родственникам, а я, четырнадцатилетний гимназист, остался в Перми один караулить квартиру, хотя никакого ценного имущества в ней не было. Растерянная мать согласилась с моими доводами не покидать город; я надеялся на то, что смогу продолжить учение в гимназии.

Один, без средств к существованию, поступаю на Мотовилихинский завод рассыльным — разносить бумажки по цехам. Гимназия закрыта. Свобода наступила и для меня. Я брожу по улицам сколько хочу, мне нравится моя самостоятельность.

Но вот как-то раз встречаю своего товарища, с которым вместе по вечерам рисовал гипсовые слепки в гимназии. Он говорит, что ходит в художественную студию, где очень интересно — днем рисуют и пишут настоящие художники, вечером поэты читают свои стихи. А главное — туда можно прийти с улицы.

Мы сговорились, и на другой день я сижу за рисовальной доской, мне дали бумагу и уголь, по очереди рисуем друг друга.

С той поры началась моя привязанность к искусству. Вскоре я забросил свои обязанности квартирного сторожа и рассыльного. Меня захватила мечта стать художником, я забыл про все: про школу, про свою семью. Вечно голодный, оборванный и немытый, я был счастлив за мольбертом и красками.

В моей беспризорной судьбе мне помогает молодой рабочий, такой же мечтатель-художник Леня Старков. К нему я прихожу в особенно трудные минуты жизни попросить кусок хлеба.

Наступила тяжелая холодная зима, я не ухожу из мастерской и остаюсь ночевать возле натопленной голландской печки на полу. Ношу дрова и воду, топлю печки. Теперь я живу при студии. Ко мне все привыкли. В сущности, ничего особенного не происходит. Необыкновенная жизнь была повсюду, кругом.

ХУДОЖНИК П. И. СУББОТИН-ПЕРМЯК

Яркой фигурой среди пермских художников был П. И. Субботин-Пермяк [5]. Значение его деятельности далеко не оценено. Выходец из народа, он отдал всего себя новой жизни.

Субботин-Пермяк обладал широким диапазоном знаний и высокой культурой, был едва ли не единственным на Урале художником, кто заботился о развитии кустарных промыслов, народного творчества. Свидетельством тому являются его организационные усилия по поддержке гончарного дела в селе Кудымкаре, откуда он сам родом. Энтузиаст-художник представлял собой человека, порожденного революцией, необыкновенно оптимистического склада. Такие люди были цельными до конца. Наверное, покажется теперь неуместной, а может быть, и вызовет улыбку его предсмертная воля. Субботин-Пермяк завещал на своих похоронах оркестру играть веселую музыку. Он умер от болезни, которую в народе называли когда-то чахоткой. Воля его была исполнена. За гробом шли художники.

Я запомнил Субботина-Пермяка худым и высоким. На бледном бескровном лице — глубоко запавшие маленькие серые глаза без бровей. Тонкий нос с открытыми ноздрями указывает на энергию и волю. Тонкие губы сжаты. Голова со светлыми длинными волосами, подстриженными «под скобку», высоко поднята. Вокруг тонкой шеи с кадыком намотан киноварно-красный шерстяной шарф крестьянской работы. Одет в длинный,до пола,дубленый тулуп с запахивающейся полой, как доха, в валенках.

Теперь отдаю себе ясный отчет, что передо мной образ финно-угорского пермяка-зырянина. Интересная личность из народа.

В мастерской училища у Субботина-Пермяка писали яркими красками. Порошки разводили на клею в горшках. Кисти употреблялись широкие, даже флейцы. Холсты из мешковины брались большие, до двух метров и больше. Субботин ставил цветные декоративные натюрморты из предметов народного обихода. Работали вдохновенно. Атмосфера в мастерской царила товарищеская.

Рядом с нашей студией существовала совсем другая мастерская, отличная от нашей по своему направлению. Преподавал в ней окончивший императорскую Академию художеств А. С. Шестаков, приехавший в Пермь из голодного Питера. Родом из Сибири, он впоследствии перебрался в Красноярск, где участвовал в создании училища живописи в доме В. И. Сурикова.

Ученики Шестакова писали в духе старой академической школы. Однажды, заглянув в дверь его студии (хотя мастерские наши мало общались), я увидел

за мольбертом юношу в форме реалиста. Мне очень захотелось узнать, что делает мой сверстник. Я робко попросил разрешения войти и посмотреть на работу юноши. Он писал голову сидящего мальчика-натурщика в черной шапке-ушанке. На белом загрунтованном холсте был намечен карандашом рисунок и в полную силу был показан один глаз. Глаз смотрел как живой и был мастерски выписан. В этой отдельно изображенной детали было уже видно сходство с натурщиком. Меня поразило мастерство ученика. Мы разговорились. Заикаясь, мой собеседник назвался Витей Орешниковым.

Впоследствии мы встретились студентами в Ленинграде. Верный себе, В. М. Орешников копировал произведения старых мастеров в Эрмитаже. Он был удивительно целенаправлен в своем движении к идеалам в искусстве. Со временем Виктор Михайлович Орешников стал большим мастером портрета и возглавил ленинградский Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, был его ректором. Меня же тянуло в разные стороны.

В то время начинали свои первые шаги в искусстве сестры Кашины, братья Коротковы — Иван и Геннадий, В. Д. Цельмер, тихий и одинокий Вася Кобелев [6], с которым я прожил рядом все девятьсот дней блокады в Ленинграде.

Спал я в углу студии, за круглой голландской печкой, которую топил. До прихода товарищей убирал мастерскую. Жил я на положении сторожа-мальчика.

Неожиданно в училище приехал из Москвы преподавать живопись молодой художник В. И. Иконников. Приехал он прямо в студию ночью, я открыл ему дверь. Утром повел приезжего на базар за молоком. На ногах у него были башмаки на толстых деревянных подошвах, его шаги по мостовой сопровождались гулким стуком.

Иконников оказался простым и веселым человеком. Он прекрасно пел старинные романсы под гитару, от него мы впервые услышали совсем незнакомые песенки, сочиненные художником Федотовым, одну из которых, «Кукушечку», я помню по сей день.

Иконников работал вместе с нами. Однажды мы группой писали этюды на Каме. Я смотрел, как пишет наш новый учитель. Он писал мостки, на которых, стуча вальками, бабы стирали белье. Глядя на этюд Иконникова, я впервые испытал необъяснимое наслаждение от самой живописи — свинцового цвета Камы и соотношения ярких цветов юбок женщин. Возможно, этюд вовсе не был так хорош, как мне тогда казалось. Существенно другое — этюд помог мне полюбить живопись.

В пермском училище преподавал недавно вернувшийся из Парижа молодой, красивый, розовощекий, с модной бородкой-эспаньолкой Адриан Владимирович Каплун [7]. Он сидел за столом отдельно от всех и, ни с кем не общаясь, усердно занимался линогравюрой. Желающие постичь граверное дело изготовляли самодельные штихеля из спиц старых зонтиков, а линолеум сдирали с полов богатых особняков и квартир. Приверженности к учителю у учеников Каплуна не было, этому мешала эгоистическая обособленность его натуры.

Много лет спустя мы встретились в издательстве «Прибой» в Ленинграде. Одинокий Каплун по-прежнему не изменил своему правилу, жил замкнуто и работал до самого конца своих дней. А. В. Каплун вел аскетический образ жизни, шил сам для себя одежду, был экономом, исходил пешком с мешком за спиной весь наш юг, был большой труженик, и никто не знал, как живет этот странный человек.

Летом 1919 года студия получила дачу на реке Сылве. Мы все жили теперь коммуной. На всех получали паек и варили себе обед. Я соорудил этюдник для красок, приспособив валявшийся церковный киот от иконы с волнистыми боками, и вместе с другими в поле писал этюды.

Я не думал, что эти счастливые дни для меня неожиданно скоро кончатся. Получать наши пайки по очереди ездим в город. Пришла и моя очередь ехать в Пермь за продуктами. Сразу же на улице сталкиваюсь с моим родным дядей Мишей, он приехал в Пермь разыскать меня. Взяв за руку, без разговоров дядя увез меня в деревню, где, как без вести пропавшего, оплакивала меня мать. Теперь в коммуне потеряли меня, но никаких розысков в то время никто не предпринимал.

ДВА ГОДА В ДЕРЕВНЕ

Теперь я живу на реке Уфе в селе Шемахинском, откуда родом моя мать. Живем вчетвером — мама и нас трое детей — в маленькой избушке-баньке на берегу нижнего пруда, куда прилетают лебеди. У плотины шумит старая мельница. Из жалости к маме мельник взял меня помогать молоть зерно. Я засыпаю мешки, подставляя их под желоб, откуда сыплется мука. Все кругом трясется и грохочет. Чтобы что-нибудь сказать, надо кричать в ухо. Я весь белый от мучной пыли. За работу получаю в неделю гарнец молотой муки, этого нам вполне хватает, и я горд, что стал кормильцем семьи. Наша родня помогает картошкой и молоком. Голодно живут все.

Днем за работой забываюсь, вечером и ночью вспоминаю Пермь и художников. При тусклой электрической лампочке, свисающей на шнуре и работающей от движка три часа в сутки, невозможно ни читать, ни рисовать. Научился подшивать валенки. Так проходит длинная зима.

Весной меня взял к себе в хозяйство мой дядя. Нужно пахать, сеять и убирать хлеб. В поле мне удивительно хорошо, я снова как будто переродился. Смотрю на небо и знаю, какая будет погода завтра. Я привязался к лошадям, к крестьянской жизни, живу радостью и горем мужиков, стал говорить, как все местные в деревне, нараспев.

Не знаю, чем бы это все кончилось, если бы не приехал отец. Увидев меня на скотном дворе, он решил немедленно увезти меня с собой в Екатеринбург, боясь, что я совсем одичаю и не захочу учиться.

В Екатеринбурге, получив квартирку, наша семья собралась вместе. Как-то раз, встретив товарища по гимназии из Перми, мы решили вместе поступить в школу второй ступени, надо догонять по всем предметам.

Узна́ю, что в городе существует художественно-промышленное училище, куда меня безудержно влечет. Я поступаю и в школу, и в училище. Хожу по вечерам в школу, а утром и днем учусь лепить — в училище только скульптурное отделение.

В Екатеринбурге училище совсем не похоже на пермскую студию. Занятия по специальности ведутся кое-как, никаких общеобразовательных предметов нет. Школа переживает упадок.

Училище возглавлял скульптор П. Н. Шарлаимов. Нелюдимый человек, он мало проявлял интереса к учащимся. В старой панаме, небритый, в рабочей блузе, он производил странное впечатление. Впервые мы увидели его работу на выставке проектов памятника строителю города, приуроченной к 200-летию Екатеринбурга. Мне казалось, что его работа была самой лучшей. Но по конкурсу приняли проект другого скульптора.

Состав учащихся в училище был пестрый и самый разнообразный и по возрасту, и по степени подготовки, и по культуре.

Мы обучались ремеслу лепки, начиная с умения делать каркасы для глины, снимать гипсовые маски и, наконец, работать с компрессором на мраморе. Кроме того, от ученика требовалось по выбору пройти курс гранильного, ювелир-

ного или деревОрезного отделения. Я занимался в ювелирной мастерской; творческое начало всюду было незначительным. В этих условиях занятия скульптурой так же сковывали мои интересы.

Я затосковал, мечтая при первой возможности заняться живописью.

Моя жизнь в Екатеринбурге, к счастью, ознаменовалась еще и другим. Все недостающее в художественном училище я обрел в школе второй ступени, «некрасовской», лучшей школе города. Учителя и сверстники возместили недостающее в духовной жизни. В классе мы издавали рукописный журнал и мечтали о будущем. После уроков мальчики провожали девочек до дому по пустым, занесенным сугробами улочкам.

В Екатеринбурге я постоянно бываю в оперном театре. Мама моего товарища служит билетершей при входе на галерку, и доступ туда без билета нам открыт на все спектакли. Я прослушал весь репертуар много раз, знал все арии на память. Дома распевал их, подражая певцам.

На галерке я получил «музыкальное образование», став завзятым театралом, неистово вызывая на «бис» своих любимых артистов. В Екатеринбурге начинали карьеру молодой лирический тенор И. С. Козловский, меццо-сопрано Ф. С. Мухтарова. В городе гастролировали многие прославленные певцы столичных театров. Взыскательная публика берегла театральные традиции, сложившиеся здесь издавна, гордилась по праву своим театром.

В Екатеринбург приезжала на гастроли знаменитая балерина Айседора Дункан со своим рыжим пианистом Яковом Мейчиком. Перед концертом с большой пояснительной речью выступил А. В. Луначарский. О чем он говорил, я не запомнил, однако его ораторское искусство было очевидным. Во время своей речи он свободно расхаживал перед занавесом вдоль рампы. Дункан танцевала в красной тунике и алом шарфе импровизацию на музыку Бетховена. Она была немолода и на провинциальную публику эстетического впечатления не произвела. Я довольствовался тем, что вижу революционное искусство, в которое верил.

ГОЛЫЙ ЧЕЛОВЕК

Достопримечательностью Екатеринбурга, позднее Свердловска, была поставленная в центре города на торговой площади фигура обнаженного мужчины, вырубленная из огромного мраморного блока-монолита. Ее автором являлся известный скульптор С. Д. Эрьзя, живший и работавший в то время на Урале.

Скульптура называлась «Освобожденный человек» и была выполнена согласно плану монументальной пропаганды. В этом символическом решении Эрьзя допустил непоправимый просчет. Фигура не нуждалась в натуралистических подробностях, побудивших позднее городские власти убрать ее с глаз долой.

«Освобожденный человек» народом назывался просто «Голый человек». Около монумента останавливались люди, прохожие стеснялись смотреть на него, а женщины закрывали лицо руками, стыдясь мужской срамоты. Не один год люди терпеливо переносили «неудобство» от искусства. В добавление к этому множество птиц засиживало голову и плечи монумента. Естественно, к революционным праздникам мраморную статую необходимо было мыть. Памятник стоял на высоком пьедестале, и потому всякий раз требовались пожарные лестницы. Я наблюдал однажды эту курьезную сцену умывания «Освобожденного человека». Она происходила рано утром, когда город спал.

Горько сознавать, как далеко разошлись понятия скульптора и народа, для которого он творил, будучи сам выходцем из глубин народной жизни. Было бы

ошибкой объяснять это только отсталостью масс. Впоследствии я не раз убеждался в печальных результатах субъективных ошибок самого художника, как это имело место в описанном случае.

ВЫЛЕТ ИЗ ГНЕЗДА

Летом 1923 года на улицах Екатеринбурга появился неизвестный молодой художник. Коренастый, невеликого роста, он носил длинные волосы и подстриженную у самых бровей челку. Ходил по городу с папкой для рисования в руках, в блузе без пояса, с открытой грудью и засученными по локоть рукавами. На ногах были обмотки, замотанные с особым шиком выше колен.

Своим необычным видом молодой человек обращал на себя всеобщее внимание. Мне очень хотелось с ним познакомиться. Вскоре такой случай представился. Новый знакомый оказался студентом общего курса ВХУТЕИНа Женей Некрасовым [8]. Он приехал в Свердловск на летние каникулы к своему отцу-бухгалтеру — тихому, одинокому человеку, в прошлом псаломщику.

Мы подружились и стали вместе рисовать и писать.

Рассказывая об Академии художеств, как-то раз Женя предложил мне поехать вместе с ним в Питер поступать учиться в Академию. Тогда она называлась ВХУТЕИНом — Высшим художественно-техническим институтом.

Женя был уверен, что меня непременно примут, потому что в Академии сейчас происходит революция, управляют всем студком и профком и в нынешнем году объявляется первый пролетарский прием. «Как раз для таких, как мы с тобой, — заключил он. — Жить будем вместе в общежитии с земляками-уральцами и зарабатывать в порту грузчиками».

Решили ехать вместе. От волнения я лишился покоя и сна. Неужели и я буду студентом Академии?! Но без разрешения отца и матери, самовольно, ехать не мог.

Оставалось отпроситься у родителей. Отец в это время был в отъезде, и я свою тайну открыл матери. Для нее это было неожиданно и непонятно. В сердцах она мне ответила: «Выкинь все эти глупости из своей дурацкой башки! Что это еще за новости?! Куда и зачем?» Но заметив мою одержимость, добавила: «Спрашивайся у отца. Пусть решает он». Конечно, она надеялась, что согласия не будет.

Отца еще нет, а время приходит уезжать. Надо идти покупать билеты на поезд, именно в этот день возвращается отец.

Утром за чаем решается моя судьба. Сестра и мать знают, о чем я буду просить отца. Замечаю, как мать нервно теребит рукой вязаную грелку на чайнике. Мне хорошо знакомо это ее движение: мать волнуется.

Не знаю, что я говорил тогда. В памяти — грустные глаза отца. Он внимательно слушает, смотрит то на меня, то на мать и наконец говорит: «Пусть, Маруся, мальчик едет, если он так хочет быть художником, нельзя ж ему запретить это». Я взглянул на мать, она сидела с окаменевшим лицом, глаза куда-то устремились, губы сжаты, и по щекам текут слезы. Стало тихо. Звякнула ложка в стакане отца. Я вышел из-за стола.

МАМИНА КОРЗИНА

Сборы были недолгие.

Достается заветное лоскутное стеганое одеяло, когда-то давно выигранное на мое счастье по лотерейному билету, вместе с подушкой и с рубахой-перемы-

вахой укладывается в старинную, плетенную из корней мамину корзину с железными прутьями.

Отец отдает мне свой брезентовый дождевик, на толчке покупаю солдатские ботинки — моя давнишняя мечта наконец-то сбылась. И я готов.

Провожая в путь-дорогу, мать много раз наказывает беречь корзину, чтобы в поезде ее не украли воры. И поясняет: «Я когда еще молодая была, с ней за твоего отца замуж выходила. Смотри не потеряй ее».

Ночью я не раз просыпался в испуге и смотрел, цела ли моя корзина. С корзиной все-таки случилось происшествие.

В поезде едем трое суток, в душном, до отказа набитом людьми вагоне. На верхних полках — счастливцы. Вятка, Буй, город Данилов, Череповец, про который говорили: «В Череповце четыре мельничи — ветрянича, водянича, паровича и электрича, и все вертяча!» И наконец — Питер.

Унылая болотная равнина. Идет дождь. На сердце тоска и жуть неизвестности.

Город ошеломил всем. Домами и водосточными трубами, из которых с шумом хлещет вода; людьми, спешащими куда-то; трамваями, которые я впервые вижу.

На вокзальной площади — памятник Александру III на коне, «пугало» П. Трубецкого. До сих пор незабываема поразительная сила первого впечатления. Пожалуй, нет более убийственного приговора царизму, чем «пугало».

Я чувствую себя маленькой букашкой.

Со скрипом и звоном ползут вереницей один за другим трамваи. Знаю, что на Васильевский остров идет трамвай номер 4. Вот он подошел к остановке. Толпа людей бросилась, сшибая с ног друг друга, на посадку. Я не умел работать локтями, и меня оттерли. Женю я потерял. Впереди себя, как святыню, несу корзину, с трудом вталкиваю ее на площадку трамвая. Сам же сесть не смог. К ужасу своему замечаю, что трамвай тронулся. Я остался стоять, растерянный. В голове одна мысль — все произошло, как говорила мать: «Смотри не потеряй», а я теряю.

Трамвай набирает скорость. В отчаянии бегу за ним и замечаю, что его скорость невелика. Я бегу рядом, бегу что есть духу уже по Невскому проспекту. Почему-то надо мной смеются люди. Мне все равно, главное — не отстаю и могу бежать сколько угодно. Первая остановка на улице Марата. Вскакиваю с радостью на площадку, к злополучной своей корзине. Женя оказался рядом. Он мне что-то говорит про Аничков мост, про Казанский собор. Я ничего не вижу. Мост Лейтенанта Шмидта. Вот она, знаменитая Нева. Она показалась мне меньше нашей Камы. Сразу стал примеряться — переплыву ли на тот берег — наша мальчишеская мера ширины рек.

Вышли на Васильевском острове. Тогда говорили — на Васином. На 4-й линии на булыжной мостовой растет-зеленеет травка. Тихо. С трепетом, замирая от счастья, смотрю на Академию и сфинксов.

Идем на Литейный двор Академии, в 42-ю квартиру, когда-то принадлежавшую профессору Маковскому. Там живут уральцы, самарцы, саратовцы и пензяки.

Я в большой комнате. По стенам железные койки с соломенными тюфяками. Находятся земляки — двое пермяков, Коротковы. Беспризорник Вася Маслов из Алапаевска и мы.

Посредине комнаты большой, на крестовинах, дощатый стол, на нем два огромных медных чайника и кружки.

Меня приняли как своего, родного, расспросили и указали мне место.

Вдруг в комнату к нам влетают двое студентов, одетых в форменные тужурки, у одного из них на плечах студенческие погончики с академическими знач-

ками. С шумом обмениваемся приветствиями. Они начинают отплясывать чечетку, распевая песенку:

На углу стоит «Олень»,
Заходи кому не лень
Выпить рюмочку винца.
Лямца-дрица а-ца-ца!

Ошеломленный, смотрю на это диковинное представление. С завистью думаю: может быть, и я научусь так же ловко дрыгать ногами. Так и случилось. Впоследствии я отбивал чечетку, пожалуй, даже лучше.

Как вихрь умчались двое студентов. Один из них — толстенький и быстрый, как шарик. Робко я спросил, кто же эти двое. Они оказались из Вятки: Женя Чарушин и Юрочка Васнецов.

Так, в первый же день и час по приезде я познакомился со своими впоследствии закадычными друзьями, с которыми мне было суждено прожить всю сознательную жизнь.

. . .Прошло много лет. Однажды, зимою 1942 года, замерзая в холодной мастерской на 4-й линии, я еле разрубил топором крепкую, как кость, плетенную из корней мамину корзину уральской работы. Радуясь теплу в железной печурке, с грустью я смотрел, как сгорают, делаясь белыми от золы, прутики корзины. . . И вспоминал отца и мать.

КАК Я ПОСТУПАЛ В АКАДЕМИЮ

Наверное, теперь покажется странным и невероятным, если скажу, что, собственно, никакого «поступления» в Академию у меня и не было. Экзамены я не сдавал, поскольку опоздал на них. В том году впервые осуществлялся так называемый пролетарский прием в вузы.

Трудно описать словами чувство, охватившее меня, когда я переступил порог Академии. Не смогу объяснить, что переполняло мою душу, когда я шел по каменным плитам, по длинным и узким, с высоким сводчатым потолком коридорам в канцелярию.

Навстречу попадались дикого вида студенты-академисты, с космами неостриженных волос, с этюдниками на плечах. Помню только, я шепотом стал молиться: «Боженька, сделай так, чтобы я тоже ходил по этим коридорам с красками». Я не был верующим, но может статься, были и в моем роду предки-язычники. У меня есть свой неизвестный боженька-идол. Он никакой, его даже совсем нет. Однако в самые отчаянные минуты жизни я его призываю на помощь. Мне было в ту пору всего шестнадцать лет. . .

В комнате приемной комиссии, куда меня привели товарищи, кучками толпятся молодые люди. Председатель комиссии — великовозрастный, в пенсне, «вечный студент» из нашего общежития Сергей Терлецкий. Выяснилось, что экзамены давно окончились, к тому же по возрасту меня принять нельзя. Я остолбенел и в отчаянии объявил, что из Академии не уйду, мне все равно домой возвращаться нельзя: родители будут думать, что я, наверное, неспособный и поэтому меня не приняли.

На счастье, неожиданно приехали еще трое — два горца с Северного Кавказа и армянин из Еревана. Нас, опоздавших, стало четверо. Горцы плохо говорили по-русски. Размахивая руками, показывая свои важные бумаги — направления на учебу, — они шумно требовали, чтобы их тотчас приняли. Одеты они были в национальные черкески с серебряными газырями. Тонкие осиные талии опоясаны

кавказскими наборными поясками, спереди висели кинжалы великолепной работы. Своим видом приехавшие горцы производили сильное впечатление на присутствовавших.

Все, кто тут был, обступили гостей и начали хлопать в ладоши и кричать: «Асса, асса!», заставляя танцевать лезгинку. Не задумываясь, сверкая зубами и синими белками глаз, горцы с удовольствием темпераментно и грациозно отплясывали свой родной танец.

Было просто великолепно. После короткого совещания приемная комиссия тут же объявила свое решение: назначить нам один экзамен по политграмоте, а после сдачи допустить к занятиям по специальности с испытательным сроком.

Экзаменовать нас будет гроза студентов — политэконом, доцент университета Воскресенский. Его боялись как огня. Считалось, что сдать ему политграмоту труднее, чем верблюду пролезть сквозь ушко иголки. Говорили, что он не терпит прилично одетых студентов. Многие перед экзаменом переодевались в рванье. Мне этого не требовалось, моя одежда имела вполне пролетарский вид.

В назначенный день все четверо явились на экзамен. Он был коротким. Воскресенский осмотрел каждого из нас и первому задал вопрос мне: «Как следует понимать слово «народ»? Я ответил, что слово «народ» теперь заменяется понятием «классы». Этого оказалось достаточно. Оглядев еще раз мой костюм, Воскресенский с удовольствием объявил, что я экзамен сдал и свободен. Горцы, не знавшие языка, были с миром отпущены тоже. Безупречно ответил на все вопросы прилично одетый по той поре армянин Армен Барутчев[9], впоследствии известный архитектор, профессор ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

Вечером в нашей комнате общежития собралось много народу. Шел горячий спор. Товарищи обсуждали, куда мне завтра идти на занятия. По положению я должен приступать к работе на общем курсе, вместе с архитекторами и скульпторами осваивать систему Петрова-Водкина, писать тремя красками. Последовательно — синий куб, красный конус и желтый цилиндр.

Как я вскоре понял, к этому времени среди студентов Академии назревал бунт против «трехцветки», или «трехплетки», как ее еще называли. Старшие товарищи категорически решили не допускать меня до «трехплетки» Петрова-Водкина и потребовали, чтобы я завтра же шел с ними вместе на первый курс живописного факультета, где уже был введен так называемый объективный метод преподавания. Я повиновался. И с этого момента никому больше не было до меня дела. Так я стал студентом ВХУТЕИНа.

ЖИЗНЬ НА ЛИТЕЙНОМ ДВОРЕ

Окна нашего общежития выходят на Большой проспект Васильевского острова. Вдоль проспекта тянется деревянный забор, сплошь заклеенный афишами и всевозможными объявлениями. По обе стороны — огромные липы и клены, неповторимое очарование всех в мире бульваров. Прошло много лет, а ты все так же красив; люблю тебя, Большой на Васильевском!

Как-то раз, высунувшись из окна, вижу: с земли в соседнюю комнату поднимаются на веревочках штаны и рубахи. Ничего не могу понять. Оказывается, это знатоки жизни — саратовцы — на ночь спускают из окна на холодную землю свои порты, чтобы избавиться от известных насекомых, которые, по их уверениям, от холода уползают прочь.

Мне, новичку, ежедневно нужно было отправляться с большим медным чайником за кипятком в ближайшее заведение. На кухне, толкаясь и ворча, судомойки

за три копейки наливали из котла кипяток. По дороге домой он, конечно, изрядно остывал.

Обычно мы ходили в извозчичью чайную с названием «Биржа», напротив Андреевского рынка. Или еще в «Тихий уголок» на Большом проспекте, ходили и в знаменитый ресторан «Золотой якорь» — излюбленное место академистов. По преданию, завсегдатаем в нем был М. А. Врубель и сам П. П. Чистяков играл на бильярде с учениками.

На обед шли запасаться хлебом в университетскую столовую. Хлеб лежал на столах, и есть его можно было бесплатно сколько хочешь и даже брать домой про запас. Так мы и делали.

Днем все уходили работать в Академию. Общежитие пустело. Комнаты не запирались, дежурных не было. Однако ничего не пропадало. Водка не водилась вовсе. Я не помню ни одного случая выпивки в общежитии.

Мои приятели-вятичи жили тут же на Литейном дворе, квартирантами сторожихи Марии Ивановны, доброй женщины, вдовы с двумя детьми. Позднее и я снимал угол у другой сторожихи, тихой и милой старушки. Простые люди заменяли нам далеких родных.

Скажу без преувеличения, первыми наставниками в искусстве для нас, студентов, были академические сторожа и старые натурщики, «позировщики», как они сами себя называли. Поистине они являлись живой историей и хранителями славных академических традиций. Поразительная преданность и привязанность к художникам отличала многих из них. Для студентов было обычным показывать сначала свои работы «сторожам-профессорам» и получать от них квалифицированные советы.

Дома у многих из них висели работы, подаренные художниками. Однажды, попав в квартиру к извечному вахтеру Академии Парамонову, я был поражен увиденным. Все стены от пола до потолка были увешаны этюдами и рисунками художников. Среди них были ученические работы В. А. Серова, М. А. Врубеля, В. Д. Поленова, почти всех передвижников с И. Е. Репиным во главе.

Такому собранию не грех висеть в музее.

На Литейном дворе жила вся наша академическая братия. Мы — студенты, наши учителя, академические профессора-преподаватели, сторожа, истопники, натурщики, формовщики, мраморщики, академический доктор и прочий люд. Жили общей жизнью, не побоюсь сказать, товарищеской жизнью коммуны. Таков был неписаный закон тех лет. Все одинаково мерзли у печек, в которых шипели, плевались и не горели мокрые, обледенелые дрова. Одинаково все получали тюлений жир, пахнувший ворванью, и варили мороженую, как кость, картошку. Событием явилось учреждение при ВХУТЕИНе столовой АРА — американской помощи Красного Креста [10]. Чтобы получить стакан какао с галетой и тарелку рисовой каши, счастливцу надо было предъявить медицинскую справку о наличии у него туберкулеза. Тут-то и побежали к нашему доктору, доставшемуся нам от императорской Академии. . .

В те времена никаких студенческих поликлиник и медпунктов не было и в помине. Был один старенький, необыкновенно доброй души, испокон века живший на Литейном дворе в казенной квартире доктор. Ходил он круглый год в вылинявшей, истертой, офицерского сукна шинели, в форменной военной фуражке с зеленым кантом. Больных принимал у себя дома, карточек не заполнял, просто помогал кому порошками, кому советом. Белый как лунь, добрый доктор не мог ни в чем никому отказать и всем выдавал заветную справку о страшной болезни. Двери АРА открылись и для меня.

В то время на Литейном дворе молодой скульптор В. А. Синайский [11] лепил голову Ф. Лассаля. Эта великолепная голова была уже вырублена в сером граните.

В мастерскую Синайского постоянно шли студенты и с восторгом смотрели на рождающееся новое революционное искусство. Выполненный по ленинскому плану монументальной пропаганды, памятник Лассалю установили на Невском проспекте, и мы приходили к нему как на праздник.

Притягательная сила произведения непременно порождает симпатию к его автору. В те годы не существовало стены между преподавателями и студентами. Учителя и ученики привязывались друг к другу и становились друзьями. Простой и обаятельный, Виктор Александрович Синайский был окружен своими почитателями-учениками, среди которых были не только скульпторы, но и многие живописцы и архитекторы.

Частенько после работы в академических мастерских мы вместе с Синайским и его женой Натальей Александровной целой компанией захаживали в пивную «Олень». Академия художеств продолжалась и за кружкой пива. Мы говорили и спорили все об одном и том же — о нашем искусстве. Незабываемое время! Незабываемые вечера в «Олене» и «Золотом якоре»! Здесь открывались тайники сердец. Кругом шумят, спорят и кричат, все торопятся высказать свои самые заветные мысли. . .

Незримо присутствуют вместе с нами С. Есенин и В. Маяковский. За соседним столиком кто-то громко читает стихи. На маленькой дощатой сцене играют четверо слепых. Маленький горбун в стареньком фраке декламирует под фальшивое пиликанье стихи:

На письменном столе
Увядшие левкои. . .

Кто-то плачет, в соседнем зале начинается скандал. . .

У нас свой столик художников. В «Олене» к нам привыкли, мы всегда желанные гости. Завсегдатаи здоровались с нами, как со старыми приятелями.

Не раз, засидевшись за полночь, счастливые и возбужденные, возвращались мы в общежитие и, не желая будить дворника, перелезали через запертые на цепи и замок высокие железные ворота, попадали на свой Литейный двор.

НАВОДНЕНИЕ

24 сентября 1924 года я прибыл после каникул в Питер. Именно в этот день началось знаменитое наводнение.

Снова с маминой корзиной еду на трамвае номер 4 на Васильевский. Замечаю — вокруг люди с тревогой переговариваются о чем-то друг с другом. Сквозь завывание ветра слышатся мерные редкие выстрелы. Это бьет пушка Петропавловской крепости. Говорят, будет наводнение. Вода прибывает уже третий день.

Когда трамвай пошел по мосту через Неву, все бросились к окнам. Невероятное зрелище представилось мне. Нева шла вспять, не шла, а рвалась, яростно и быстро. Свинцовые тяжелые валы подталкивали друг друга, словно торопились скорей вырваться на волю. Ветер срывал седые гребни белой пены и бросал их далеко вперед. Вдогонку низко по небу неслись темные тучи. Казалось, под мостами Неве нет места. Она бешено бьется о гранит, вода уже вровень с мостовой.

Схожу с трамвая на Васильевском. Ветер валит с ног, каждый шаг стоит невероятных усилий. Еле-еле, вдоль стен, пробираюсь на Литейный двор, и наконец я в комнате общежития. Бросил корзину — скорее к друзьям, скорее узнать обо всем. Дружба — главное для меня. Я не мыслю жизнь без товарищей, я рвался из дома — сюда, в Академию, лучшего места нет на земле.

Бушует стихия, странное возбуждение охватило людей, даже какое-то ликование.

Наш брат студент толпится во втором этаже у окон, стоит и сидит на подоконниках, свесив на улицу ноги, весело комментируя уличные сцены.

Люди, спасаясь от наводнения, являли зрелище печальное. Ветер осатанел совсем. Началась буря. С грохотом срывало с крыш железо, ломало водосточные трубы. Валились на землю вывески и заборы, падали и катились по улице круглые афишные тумбы. Погасло электричество. Летело все. На улице днем стало темно. Теперь пушка стреляла почти непрерывно.

Наводнение началось не так, как мы ожидали. Еще Нева не вышла из берегов, а вода с силой выбросила чугунные крышки водопроводных люков и хлынула на улицу.

У нас на дворе ребята отыскали где-то большой бот, и смелые готовились к спасательной экспедиции. Робкие забирались на верхние этажи. Мне кто-то сказал, что на Университетской набережной видели Женю Чарушина, он шел по колено в воде и нес на спине девушку в голубом пальто.

Вода залила всю улицу, людей не стало. Сквозь рев ветра из подвала греческой хлебопекарни раздавался душераздирающий визг поросенка, вероятно, он тонул. Но теперь никто не смеялся. Вот мы видим бредущего по пояс в воде, шатающегося человека, ветер сорвал с его головы шляпу; по апостольской лысине и рыжей бороде узнаем нашего любимого профессора Александра Ивановича Савинова [12]. Поднялся шум, мы кричим что есть мочи, размахиваем руками, зовем его идти к нам. Савинов ничего не слышит; как безумный, держась руками за выступы стен, карабкается по ступенькам в греческую булочную, из подвала которой все еще раздается предсмертный визг поросенка. Добравшись до дверей, Александр Иванович исчезает в булочной. . .

Линии Васильевского острова превратились в реки. Со стороны Большого проспекта показалась лодка, набитая людьми. Лодка подходит к окнам первого этажа и высаживает на подоконники по два-три человека. Теперь и к моему окну подплывает. Оказалось, что это наш академический бот. Пассажиров сняли с крыши трамвая. Ко мне высадили двух милых барышень, перепуганных до смерти. В комнате темно, однако воды еще нет. Вспомнил, что у меня есть свечи,— мама всегда в дорогу давала мне свечи и спички со словами: «Вдруг пригодятся». И действительно, мамины предчувствия сбылись — и свечи, и спички пригодились. Стараясь быть галантным кавалером, достаю из корзины и зажигаю стеариновую свечу. Поползли по стенам, зашевелились странные тени, осветилось наше жилище: две железные кровати без матрацев, на стене — кисть от человеческого скелета. Ветер раздувал рисунки обнаженных натурщиц. Мои милые барышни окончательно испугались. К тому же и мой вид не внушал доверия: я носил кудлатую шевелюру и походил на цыгана, вполне бы мог сойти и за разбойника. В довершение всего к моему окну в этот момент, качаясь на волнах, приплыл маленький розовый гробик, красиво убранный белыми кружевами и веночками из ландышей на крышке. Мои барышни смертельно побледнели, у одной тряслись руки от страха; они не могли вымолвить ни одного слова. Я-то хорошо знал, что рядом с булочной находился в подвальчике магазин похоронного бюро, и теперь все его товары — гроб, венки, туфельки — плывут по улицам. Я начал смущенно извиняться перед барышнями и поспешил их переправить наверх в женское общежитие.

Как только открыл дверь в коридор, в комнату хлынула вода; оказывается, в коридоре уже воды по колено. Вернулся к себе, выглянул в окно, вижу, что со стороны Невы плывут дрова. Это разбились баржи с дровами, стоявшие напротив Соловьевского садика. Знакомые нам бревешки и чурки: наши студенческие

артели катали их на тачках, разгружая баржи вручную. Теперь дрова сами плывут к нам в руки. Цену теплу и дровам мы хорошо знали. Поэтому неудивительно, что, когда раздался клич: «Ребята, запасай дрова!» — без размышлений, кто в чем был, все поскакали в воду, в том числе и я. С криками восторга в окна общежития начали закидывать долготье, забили первый этаж до отказа. Вода между тем прибывала, дошла уже до окон первого этажа.

Кто-то открыл дверь из коридора во двор, и вода залила наконец все наше общежитие.

К вечеру ветер начал стихать, вода пошла на убыль. Усталые спали мы в ту ночь.

Утром унылая картина бедствия представилась взору. Мостовая размыта и разворочена, торцы плавают в лужах. Все граждане мобилизованы на откачку воды из первых этажей. Мы снова все вместе, у стен своей альма-матер, только уже без криков радости. . .

Откачивали воду пожарным насосом, вручную больше недели.

Теперь остались лишь метки, напоминающие о наводнении 1924 года.

ВХУТЕИН
(1920-е годы)

Революция коснулась академического искусства не сразу, она пришла с опозданием лет на шесть.

Осенью 1923 года на выставке «конкурентов», как тогда называли окончивших, я увидел одну картину и не поверил своим глазам. В Рафаэлевском зале висел большой холст, на котором был изображен Илья Пророк, едущий на огненной колеснице по небесам. По нелепости сюжета, несоответствию духу времени картина эта произвела впечатление грома среди ясного неба. Все кинулись смотреть на эту диковину. Она провисела два дня, на третий, по решению совета Академии, картину сняли и тут же поставили к стене подрамником наружу.

С удивлением и любопытством разглядывал я другую картину, называлась она «Гибель города», написал ее художник В. А. Тронов. На холсте изображалась катастрофа фантастического города будущего. Рушились небоскребы, плавились раскаленные железные балки. В центре — силуэты гибнущих мужчины и женщины. Яркие фиолетовые и зеленые анилиновые цвета содействовали ее эффекту. Картина была написана модной тогда декоративной манерой — уголками и кубами.

Перед ней стояли зачарованные студенты — почитатели нового искусства. В их числе был и я. Характерно, что эти, казалось бы, взаимоисключающие явления, как два полюса, существовали в искусстве тех лет. Определились два враждебных лагеря, художники разделились на «правых» и «левых». Обозначения, заимствованные из политической терминологии, механически применялись к искусству, запутывали и без того многие сложные творческие проблемы. Как в политике «левые» являлись выразителями внешней революционности, так в искусстве «левые» не были поняты и не имели успеха у масс. В 1920-е годы это во многом искусственное разделение проявилось с непримиримой ожесточенностью. С тех пор многое отстоялось и прояснилось.

. . .Возглавлял Академию Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Его метод был принят на общем курсе как обязательная программа преподавания. Петров-Водкин создавал новую Академию, на основе изучения трех цветов спектра и знаний сферической перспективы: таковы были его художественные убеждения, основанные на традиции древней русской иконописи. Водкин утверждал свою школу — с твердой основой рисунка и правами живописи на локальный цвет. Вначале метод обучения Петрова-Водкина успешно осуществлялся и был

популярен среди студентов, но со временем образовалась оппозиция. Студенты не захотели повиноваться предложенной им системе, требуя объективного метода преподавания. Беда системы Водкина состояла в том, что ученики стали подражать искусству самого учителя.

Водкин хотел научить нас профессиональному знанию и мастерству. Однако умы наши в то время были направлены совсем в другую сторону. Русская школа с передвижническим поучительством была среди студентов не популярна, и следовать ей считалось дурным вкусом. Нами всецело владели французские импрессионисты. Настроения эти точно выразил в стихах Маяковский:

Один сезон наш бог Ван Гог,
Другой сезон — Сезанн [13].

Все эти брожения привели к тому, что на смену индивидуальным мастерским в Академии был введен так называемый объективный метод преподавания: на курсе одновременно делались постановки по живописи профессорами различного толка и направления. Учащиеся на одном курсе занимались живописью у А. Е. Карева, А. А. Рылова, М. В. Матюшина, Г. М. Бобровского, А. И. Савинова, А. И. Вахрамеева [14]. Каждый педагог излагал свой собственный метод.

Алексей Еремеевич Карев занял резко противоположную Петрову-Водкину позицию. Он отрицал искусство Кузьмы Сергеевича, противопоставляя ему французских импрессионистов. Михаил Васильевич Матюшин увлекал студентов своим методом «расширенного смотрения», Александр Иванович Савинов — умеренностью во всем. И как ни парадоксально, но получилось, что «объективный метод» породил отрицание, неуважение друг к другу не только между педагогами, но и между нами, учениками. Образовались водкинцы, каревцы, матюшинцы, савиновцы. Считалось, что это были годы, пропавшие для студентов, для их образования. Не было единой школы и единой программы. Каждый преподаватель учил по-своему, как хотел, независимо от всех других.

Не берусь судить, может быть, это и так, но, на мой взгляд, для нас это была трудная, но и хорошая пора. Молодому художнику предоставлялась возможность самому разобраться во всех несогласиях, происходящих кругом, активно определить свое отношение к искусству и жизни. Так мы и учились, и я думаю, уроки тех лет не пропали даром. . .

Особенно трудно было нам, провинциалам, мы воспитывались на идеалах искусства прошлого, хотели писать картины. Теперь на нас обрушились разящие доводы, опровержения всего старого. Даже само существование искусства ставилось под сомнение. «Старушка живопись умерла» — так говорили многие.

Не стало богатых собирателей и коллекционеров, рушился старый строй, неизвестно, нужна ли вообще картина новым хозяевам жизни. Полные тревог и сомнений, мы не знали, что делать. Надо бросать Академию и идти на завод или рабфак, уверяли одни, другие считали, что нужно переходить на архитектурный факультет. Многие не выдерживали душевного смятения и бросали Академию и искусство.

Однажды ко мне пришел мой товарищ-однокурсник Николай Костров и предложил пойти с ним вместе пешком по Сибири. По его уверению, в этом познании жизни — босячестве — русские люди испокон веков искали истину. Я не был подготовлен к такому решению, а один он не пошел.

Наступила пора споров и брожения умов. Споры шли во всех областях искусства. Луначарский вел словесный бой с богословом Введенским. Маяковский громил поэтов-имажинистов, публично поссорился с Есениным. Лефовцы вели непри-

миримую борьбу с МАППом (Московская ассоциация пролетарских писателей). В театре Мейерхольд ломал привычные академические понятия о классике, совершенно по-новому поставил «Лес» Островского. Этот спектакль вызвал бурные разногласия, «за» и «против». Мы были «за». Художник В. Е. Татлин отвергал картину и призывал делать вещи, Филонов проповедовал свою «систему мирового расцвета», ниспровергая, как он выражался, «все академические нормы обучения искусству». Приехавший из Витебска К. С. Малевич провозгласил отказ от всякой изобразительности, выступил с декларацией УНОВИСа [15] — «Установителей Нового Искусства» беспредметного мира.

Академия бурлила. Спорили везде и всюду — в общежитии, в мастерских, в коридорах. Устраивались городские диспуты об искусстве. На таких собраниях страсти накалялись до предела. Старая академическая профессура была ниспровергнута. Однажды на стол президиума, где сидели почетные старцы, полетела рваная галоша, в довершение всего кто-то выключил свет, и в наступившей темноте стоял рев ликующих студентов.

Мне запомнился случай, когда в разгар горячей дискуссии неожиданно на стол президиума вскочил наш учитель Матюшин. Его нелепая фигура, в дамских черных шерстяных чулках и коротких, до колена, штанах, походила на фигуру Дон-Кихота. Потрясая над головой своей тростью, он выкрикивал: «Кто шел с рабочими за власть Советов на баррикады? Мы, «левые»!» Более убедительного довода в пользу «левых» для нас, молодых художников, и быть не могло. Для нас, студентов, это означало — за левое искусство. Устои академизма рушились. «Вольные художники» Татлин, Малевич, Матюшин, Филонов со своими учениками бросили вызов академической школе.

Ежедневно после занятий, с этюдниками через плечо, студенты шли гуськом через Неву, по льду, к новым берегам, в основанный на Исаакиевской площади Институт художественной культуры [16]. В пустых комнатах дома Мятлева изучали метод Сезанна и Пикассо, постигали основы кубизма, геометризации формы. Знатоком Сезанна считался ученик Малевича молодой художник Костя Рождественский [17]. Сам Малевич в ту пору делал свой загадочный архитектурный супрематизм.

Другой крупной фигурой в Институте художественной культуры был художник В. Е. Татлин. Татлинская мастерская вела обособленную, замкнутую жизнь. Подозрительный и недоверчивый, Татлин допускал к себе в «послушники» только преданных и верных учеников. Татлинская мастерская была заперта на семь замков, работа велась в строжайшей секретности. Что делалось там, мало кто знал. Ходили самые разные слухи. Говорили, что там делают печку, изобретают летательный аппарат наподобие леонардовского, наконец, изготовляют левкасы и подготавливают доски по старой иконной технике.

И, наконец, третьей фигурой, вокруг которой формировалась ищущая молодежь, был М. В. Матюшин. В мастерской Матюшина вели исследования по теории цвета, воздействия цвета на цвет, ставили опыты по методу «расширенного смотрения». . .

«Левые» как бы взяли на себя всю ответственность за будущее советское искусство. Главным критерием для нас считалась внешняя несхожесть с искусством прошлого. Наряду с происходящим глубоким процессом рождения подлинно нового процветало и манерное рисование при помощи сдвигов, кубов, бессмысленных пересечений линий. Многие студенты, в том числе и я, желали познать творческий метод кубистов, но помочь нам понять сущность кубизма в Академии никто не мог. . .

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ПРОФЕССОРА

Считалось, что студенту у старых профессоров научиться нечему. Неуютно чувствовали себя старые профессора Академии. Робко входил в аудиторию к студентам Аркадий Александрович Рылов. Бочком, стараясь быть незамеченным, тихо пробирался среди мольбертов к своим землякам — вятичам и пермякам. Он не вмешивался в работу студента, обычно только похваливал и подбадривал ученика. Вовремя сказанное доброе слово бывает так нужно. Мы любили Рылова за его добрую душу. Особую заботу Аркадий Александрович проявлял к Чарушину, поскольку был другом семьи Чарушиных, подолгу гостил у них в Вятке. Женя уверял меня, что когда Рылов пишет этюды с натуры, то птицы доверчиво садятся ему на плечи и голову. Эта прекрасная легенда была правдой о художнике.

Одиноким и непреклонным приверженцем старой Академии оставался до конца дней Василий Евменьевич Савинский [18]. Невысокого роста, худой, лицом похожий на Ивана Грозного, старик Савинский приходил в рисовальный класс одетый в шубу с бобровым воротником, в высокой, колпаком, котиковой шапке, надвинутой на седые грозные брови. Раздевался он обычно в классе в углу и оставался в старомодной визитке со стоячим высоким крахмальным воротничком. Привычным движением вынимал из заднего кармана визитки красный большой платок и вытирал им усы и бороду, после чего снова ловко засовывал платок обратно под фалду.

Только сейчас понимаю, как тяжело ему было видеть, что происходило кругом. В преподавании рисунка господствовала полная свобода методов. Рисовали кто как хотел. Одни тушевали фигуру обнаженного натурщика мелкими штришками-червячками (школа Петрова-Водкина), другие строили рисунок по принципу: голова — яйцо, шея — цилиндр, торс — прямоугольный ящик. Все это строилось по внутренним осям, обозначенным линиями на листе бумаги. Некоторые делали рисунок на огромных досках, эффектно подражая А. Е. Яковлеву и В. И. Шухаеву, рисуя натурщика сангиной или прессованным углем, применяя замшевую растушевку. Ученики Карева шли от так называемого пятна, добиваясь в рисунке живописных отношений, опуская многие детали лица и конечностей.

Словом, представление о рисунке было самым разнообразным; академический рисунок — штудия — изгонялся.

Каково же было рыцарю академического рисунка В. Е. Савинскому смотреть на все это и на нас, молодое племя?! Только редкие, совсем не лучшие студенты неделями тушевали натурщика с фоном и светотенью, упорно держась за старую мето́ду Академии.

Савинский обычно садился на место ученика и поправлял его рисунок сам. Взяв в руки карандаш и измерив натуру по отвесу, он строго спрашивал студента: «Где у тебя голова?» Намечал точку, предназначенную для головы, сверкнув при этом глазами на ученика. Еще более грозно вопрошал: «А где у тебя пятка?» Ставил точку в том месте, где должна быть пятка, и заключал: «Здесь будет пятка!» Торжественно оглядывая побежденного, он возвращал ему карандаш.

Мы тогда не оценивали в должной мере замечаний старого учителя, зачастую они только забавляли нас.

Будучи старостой в рисовальном классе, я присутствовал на обходах, когда давались оценки рисункам. Все профессора в шубах, холодно. Оценки принимаются голосованием. Обычно за оценку первой категории дружно голосуют все. На вопрос председателя (чаще всего им был Радлов): «Кто против?» — вверх вскидывается рука в большой черной рукавице, пришитой на тесемке к рукаву. Это рука Савинского. Оглядываясь на своих коллег, он громко восклицает: «Один!» И тут же бросает всем: «Позор!» Так происходит каждый раз, когда

рисунок студента не носит академического характера. Удивительная сила духа и убеждения была в этом человеке.

Одновременно с Савинским рисунок преподавали Радлов [19] и скульптор Матвеев. Молчаливый Александр Терентьевич Матвеев ничего не говорил ученикам о том, как он относится к рисунку, на который внимательно смотрит из-под очков, заложив руки за спину. Только по характерным движениям скул, выдающим его недовольство, или едва заметному кивку головой в знак одобрения мы догадывались об его отношении. По существу, Матвеев мало объяснял ученикам как педагог, но, несмотря на это, студенты любили его. Вероятно, сказывался авторитет скульптора, автора «Мальчиков», на которых мы с восхищением смотрели в Русском музее; его скульптура была для нас эталоном понимания формы.

Всегда великолепно одетый, вылощенный, с платочком в боковом кармане, с тростью, увенчанной набалдашником из слоновой кости, приходил в Академию Николай Эрнестович Радлов. Он двигался своей особенной, раскачивающейся, радловской походкой, показывающей, что, в отличие от всех нас, он совсем из другого теста. Как педагог он не пользовался авторитетом, но тем не менее был популярен и любим студентами. По молодости мы ценили его не за ум и образованность, а за то, что он был лучшим танцором модного в ту пору фокстрота. Во время обходов Радлов щедро сыпал свои остроумные реплики. Я любил этого элегантного, красивого и обаятельного человека. Николай Эрнестович в начале 1930-х годов был заместителем председателя Ленинградского Союза художников, относился к коллегам с товарищеской заботой и принципиальностью, с уважением и неизменной требовательностью.

Во время Великой Отечественной войны Николай Эрнестович переехал в Москву, работал в «Окнах ТАСС». Он погиб в 1942 году от разорвавшейся фашистской бомбы.

Живопись на нашем курсе вели Матюшин, Савинов и Карев.

Своего учителя по живописи Алексея Еремеевича Карева мы чтили, хотя и не понимали его замысловатых замечаний по работе.

Карев принадлежал, по выражению Петрова-Водкина, к «саратовскому кусту» художников — Борисов-Мусатов, Уткин, Савинов, Матвеев и он сам.

Взгляды Карева на живопись и методы его преподавания были прямо противоположны Петрову-Водкину и его системе. Карев не скрывал своего отрицательного отношения к монохромной живописи и не стесняясь говорил нам, студентам, об этом, называя Кузьму Сергеевича не художником, а сапожником.

В нашей студенческой стенгазете была карикатура, изображающая восседающего на высоком постаменте — треножном стуле — Петрова-Водкина с палитрой, а внизу маленький согнувшийся Карев с ножовкой в руках подпиливает ножку стула. Так откровенно враждовал Карев с земляком из «саратовского куста».

Небольшого роста, худой и щуплый, Алексей Еремеевич обладал едким умом и желчным характером. Его симпатии распространялись лишь на немногих любимцев — учеников-«каревцев».

Живя на Литейном дворе напротив мастерской своего курса, он шел по двору, глядя в землю, широко шагая в распахнутом пальто, в кепке блином, в длинном шарфе, замотанном вокруг шеи. На ногах Карев носил нелепого вида гольфы и пестрые чулки. Вся его одежда была подчеркнуто выдержана в коричневом живописном тоне.

В мастерской он подходил к избранным своим ученикам, одним из которых был Чарушин. Наши мольберты стояли рядом, и я был свидетелем повторяющейся сцены обхода. Беседа начиналась с обращения метра к ученику с просьбой закурить, и пока Карев скручивал цигарку и его тонкие губы облизывали папиросную бумажку, он внимательно смотрел на работу ученика. Последний, робко пере-

минаясь с ноги на ногу, ждал приговора. Карев говорил о работе иносказательно, и понять его мудреные слова, похожие больше на притчу, было невозможно. Однажды он заметил, что «Дега целую жизнь рисовал женскую ручку». Выяснить, к чему относилась эта фраза, нам так и не удалось.

Несмотря на словесную путаницу и сложность его объяснений, за ним прочно установился авторитет живописца. Окончательно он покорил студентов, когда привел нас, небольшую группу курса, на квартиру к своему меценату — коллекционеру И. Рыбакову.

Петербургская квартира, заставленная антикварной мебелью, бесценным русским фарфором, ошеломила нашу нищую братию. Радушный хозяин любезно показывал свое собрание живописи нового времени. Тогда же я увидел впервые литографии Домье в номерах газеты «Шаривари». Но главным событием была живопись Карева, его строгие натюрморты и рисунки углем. Позднее дома у Алексея Еремеевича я увидел начатый рисунок «Вид из окна» (на Андреевский рынок с ломовыми извозчиками). Простым углем Карев достигал чудодейственных результатов.

Спустя годы он написал замечательный холст — синюю Неву [20]. Картина не уступала пейзажам французского живописца А. Марке. Высоко ценил Карев живопись Борисова-Мусатова, его безупречный вкус. Посещая со студентами музей, он всегда обращал их внимание на работы художника.

Алексей Еремеевич говорил нам, что нужно работать после окончания Академии еще лет десять, и только после начнет проявляться художник. Мне тогда это показалось нелепым и непомерно долгим.

Как мне казалось, у Алексея Еремеевича было мало работ. Не сознавая своей бестактности, я спросил его, почему он мало работает. Обиженный художник желчно ответил: «Вы тоже, молодой человек, по окончании Академии привыкнете не работать». Поделом мне было, малому и неразумному. В самом деле, как будто количество так уж много значит в нашем деле. Слова Карева я запомнил.

В вестибюле второго этажа Академии над дверью в музей слепков висела картина «Купание на Волге» [21]. Светлая красивая живопись приковывала внимание студентов своей жизнерадостной правдой и мастерством. Автором ее был наш профессор Александр Иванович Савинов.

Почему-то картина осталась незаконченной. Но, во всяком случае, мне она памятна как незабываемое соприкосновение с искусством.

Тихий Александр Иванович внешностью походил на апостола благодаря своей рыжей бороде и лысине. Большой умный лоб и добрые, грустные глаза придавали благородство его облику.

Савинов был педагогом высокого нравственного значения. Он подолгу беседовал у мольберта ученика, проникая в работу студента.

У себя дома на Звериинской, в мастерской-студии, Александр Иванович давал частные уроки рисования. Он учил рисовать, я бы сказал, по-серовски, прививая серовское отношение к искусству. Делясь с нами всем, Александр Иванович обделял себя самого. Видимо, педагог и художник в одном лице не всегда сочетаются без ущерба друг для друга.

Вместе с Матюшиным Савинов вел курс живописи. Несмотря на различие их взглядов в искусстве, никаких несогласий в работе не возникало. Александр Иванович Савинов был всеми любим.

О ПЕТРОВЕ-ВОДКИНЕ

Задолго до моего поступления в петроградский ВХУТЕИН я увидел в журнале «Аполлон» цветную репродукцию с картины Петрова-Водкина «Купание красного коня». Трудно сказать, что привлекало меня, юношу, в этом произведении. Неодолимо притягивало меня к увиденной новой красоте; тогда я не находил этому осознанного объяснения, оно пришло много позднее.

Я принадлежал к молодым людям, стремившимся к новым горизонтам в искусстве. На этом пути мы встречали жестокие противоречия. Это было тяжким испытанием для нас, приехавших из далекой провинции и воспитанных на искусстве передвижников. На нас обрушились, казалось, неопровержимые доводы образованных художников и критиков «Мира искусства», обвинявших своих предшественников и самого Репина в отсталости.

В стенах ВХУТЕИНа велись нескончаемые споры о будущей судьбе живописи. Полемика шла среди учащихся, равно как и среди учителей. В это время за основу образования ВХУТЕИНа на общем курсе была принята петрово-водкинская система изучения трехцветного спектра и простейших геометрических форм пространства. Петров-Водкин требовал от учеников строгой дисциплины, в его мастерской писали локальным цветом, последовательно красный квадрат, синий цилиндр и желтый конус монохромной палитрой. Петров-Водкин говорил, что учит профессии художника, не допуская и изгоняя всякого рода дилетантизм. Осенью 1923 года на выставке «конкурентов» можно было увидеть работы учеников мастерской Петрова-Водкина. Они выделялись своим мастерством и принадлежностью к монохромной системе своего учителя. Так возникла водкинская школа. Ее составляли художники Л. Г. Чупятов, С. В. Приселков, А. Н. Самохвалов, А. А. Лаппо-Данилевский, С. А. Никитин, В. И. Малагис, Е. К. Эвенбах, Н. И. Соколов [22] и другие. Водкинцы высоко несли знамя своего учителя, с которым не порывали дружбы и в последующие годы. Долгое время мне не удавалось увидеть знаменитого художника. Это произошло в узком коридоре Академии. Кузьма Сергеевич шел мне навстречу; когда мне его показали, меня постигло горькое разочарование. Он совсем не походил на художника, рисовавшегося в моем воображении. Его лицо и весь облик были типичны для многих мастеровых людей, и даже похож он был, как мне показалось, на сапожника; я не знал тогда, что он сын сапожника. В остриженной под машинку угловатой худой голове отчетливо просматривался череп. На лице с высоким лбом, с впалыми горящими глазами топорщились рыжеватые усы.

Много раз я слышал, как говорит Петров-Водкин на собраниях и митингах. Его горячая полемическая речь будоражила всех, мысли свободно и ясно выражались в его словах, его слушали с глубоким вниманием, всегда это было умно и убежденно. Ясно было, что говорит художник, за которым стоит его мудрое искусство и ему есть что сказать нам, молодежи. У Кузьмы Сергеевича был специфический голос, немного сиплый, гортанной хрипоты — вероятно, следствие его больного горла.

Авторитет его был высок, уже была написана картина «Смерть комиссара», произведение великой веры в идеалы революции. И теперь, когда я вижу облик умирающего комиссара и узнаю лицо поэта Сергея Спасского [23], друга Маяковского, то поражаюсь полноте слияния обобщенного типа и конкретного человека и достигнутой интеллектуальной одухотворенности образа красного комиссара. Эту задачу ставил сам Петров-Водкин, прося позировать поэта, об этом я слышал из рассказа самого Сергея Дмитриевича Спасского.

Однажды на большом рабисовском [24] собрании во Дворце труда, на котором присутствовал Петров-Водкин, председательствующий, предоставляя ему слово,

объявил: «Слово имеет Петр Водкин». Зал загудел, было смешно и грустно за имя знаменитого художника. На трибуну вышел Кузьма Сергеевич, его встретили долгими аплодисментами, как бы извиняясь за невежественную ошибку. Нельзя умолчать о расхождении во взглядах, возникших впоследствии: Петров-Водкин обращался к русской древней культуре, иконе и фреске, а молодежь тяготела к западным новейшим течениям в искусстве.

Все это не могло не сказаться на жизни школы, началось студенческое недовольство водкинской трехцветкой, или, как ее еще называли, «трехплеткой». Помню одно бурное собрание в анатомическом классе, когда в разгар нападок разгоряченный Кузьма Сергеевич кричал нам: «Я хочу, чтобы наша новая советская Академия была бы лучшей в мире школой искусства; я хочу, чтобы весь мир с завистью смотрел на нашу новую Академию». Мечта о торжестве новой Академии Петрова-Водкина не сбылась. Вскоре на смену индивидуальным мастерским был принят так называемый объективный метод преподавания, породивший еще большую сложность и неразбериху. Художественную жизнь разъедала непримиримая рознь множества противоборствующих групп, и только после 1932 года было положено начало объединению в союз, в большую семью художников, возглавляемую Петровым-Водкиным. Он был избран первым председателем Ленинградского Союза художников по праву первого художника; это было естественным, само собой разумеющимся событием.

Когда Петров-Водкин входил в мастерскую или зал собрания или мы видели его в жюри, мы знали, что здесь присутствует большой художник и что мы сопричастны этому явлению.

Работая в жюри, Кузьма Сергеевич не сидел на месте, он то и дело вскакивал со стула, подходил к заинтересовавшему его холсту, живо реагируя, одобряя или указывая недостатки. Мы беспредельно верили ему, вверяя судьбу своего произведения, вовсе не будучи его последовательными учениками. Принято оценивать работы в отсутствие художника. Обычно за дверью заседания жюри в щелку за выставкомом наблюдает автор рассматриваемых работ. Я тоже стоял за дверью малого зала, где шло заседание под председательством Петрова-Водкина, и вместе с другими товарищами в щелку смотрел, когда показывалась моя работа «Уральские партизаны». С волнением я увидел, как Кузьма Сергеевич подошел к работе и внимательно и оживленно ее рассматривал; мои товарищи шепчут: «Кузьма подошел, Кузьма смотрит, Кузьма одобряет». В этом и было главное вознаграждение.

Если вспомнить обстановку непримиримости в Союзе, то станет ясно огромное значение и роль Петрова-Водкина в объединении художников. Благодаря его усилиям оживилась творческая жизнь Союза, мы жили одной семьей, сложно, но заинтересованно друг в друге. Петров-Водкин был цельной натурой, безоговорочно принявшей пролетарскую революцию, он считал себя ответственным за все ее деяния, за развитие советского искусства. С энтузиазмом, присущим его темпераменту передового мыслящего художника, он отдавал свои силы общественным делам.

После написания и успеха его картины «Тревога» Петров-Водкин принялся за новый холст — «Переезд на новую квартиру», или, как он значится, «Новоселье» [25], выполненный по договору для выставки «Индустрия социализма». Кузьма Сергеевич возлагал на него много надежд. Я не боюсь своего суждения об этой прекрасной вещи. Я ее увидел перед просмотром выставкомом, она висела одна на стене в ожидании голосования. По-моему, это был совсем иной холст, нежели опубликованная репродукция в большой монографии. Картина меня поразила водкинской красотой живописи и революционным пафосом, с чувством гордости я смотрел на холст, изображавший дворцовый интерьер, в котором посе-

лились хозяева новой жизни, питерские рабочие, беднота из подвалов; то же лоскутное одеяло из «Тревоги», та же рабочая семья собралась у буржуйки в дворцовом зале с подвешенной к потолку люлькой, а главное — искусство живописных отношений красных шпалер и синей Невы в окнах на Дворцовую набережную. Я думал о том, какое ошеломляющее впечатление она может произвести за рубежом, какая сила духовной энергии искусства заложена в ней. Однако далеко не все это мнение разделяли, картину «Переезд на новую квартиру» ожидала несправедливая, горькая участь. Приехавший в Ленинград из Москвы большой выставком при голосовании отклонил работу, картина трижды переголосовывалась и трижды не набирала нужного числа голосов. Она не была принята на выставку. Это было ударом для художника. Ударом было для Петрова-Водкина и то, что его давний друг Игорь Эммануилович Грабарь,будучи в жюри, не отстаивал работу в должной мере. Кузьма Сергеевич это воспринял болезненно, и провал картины роковым образом сказался на его здоровье.

Спустя много лет А. Ф. Пахомов рассказывал мне о дне своего рождения, на котором среди немногочисленных друзей был и Кузьма Сергеевич. Пахомов говорил, в каком подавленном состоянии находился Петров-Водкин. Он жаловался на ненужность его искусства, на то, что теперь незачем ему больше работать. Ему чудилось, что от него отказалось общество, для которого он жил и творил. Петров-Водкин перестал работать. Друзья укоряли Кузьму Сергеевича за упадок духа и воли, ставя в пример Кустодиева, который в нечеловеческих страданиях находил в себе силы творить. Пахомов говорил, что горечь, пришедшая в результате провала картины, повлекла за собой ухудшение состояния здоровья, крушение всех надежд художника, вследствие чего он так и не поправился.

В Круглом зале Академии художеств ленинградцы прощались с Петровым-Водкиным. Народу было много. Тесно, пришли художники, писатели, поэты, актеры и режиссеры, архитекторы, общественные и государственные деятели. В почетном карауле вижу В. Э. Мейерхольда и плачущую З. Н. Райх. Произносились прощальные слова, читались скорбные телеграммы, а по окончании катафалк с гробом, запряженный шестеркой лошадей, двинулся в путь.

По дороге процессия остановилась у Союза художников на улице Герцена, где ожидали художники.

Короткое скорбное слово прощания сказал Н. Э. Радлов, и толпа провожающих двинулась по Невскому проспекту на Волково кладбище. От кладбищенских ворот до могилы на Литераторских мостках гроб с телом великого русского художника нес и я, гордый честью последнего прощального прикосновения.

Дальше все шло обычной процедурой, гроб не открывали, бросили горсти земли. Двое старательных могильщиков похлопывали по бокам землю холма. Один из них, довольный богатыми похоронами, с профессиональной гордостью обращался к убитой горем вдове, успокаивая ее словами: «Удачная могилка».

Дико прозвучало это утешение среди горестной минуты молчания.

ПАСХАЛЬНАЯ НОЧЬ У КУСТОДИЕВЫХ

В перерыве на занятиях по живописи ко мне подошел однокурсник Кирилл Кустодиев и пригласил меня и Чарушина к себе домой на Пасху, в страстную субботу.

На курсе мы не были близкими товарищами, Кирилл держался иной компании. Однако возможность увидеть в домашней обстановке самого Кустодиева для нас была событием, и мы, конечно, с радостью согласились.

В назначенный день и час пришли к Кустодиевым. Из окон их квартиры была видна церковь, в которой шло богослужение, и нам предстояло вместе с домашними быть на пасхальной заутрене.

Как в детстве, я снова стою в толпе верующих, а теперь и любопытствующих людей, с горящей свечкой в руке. Когда-то, мальчишкой, я весело шнырял среди молящихся с желанием задуть свечку какой-нибудь девчонке-гимназистке. Теперь же я испытываю чувство неловкости, мне стало трудно и стыдно перекреститься.

По возвращении все сели за пасхальный стол. Нас, молодежь, усадили всех вместе. С нами веселая сестра Кирилла — Ирина, студентка ИСИ. На столе торжественно возвышались куличи и пасхи, в тарелках с проросшим овсом красовались раскрашенные яйца, в центре стола лежал на блюде огромный копченый окорок. Волнение, которое я испытывал, объяснялось моим пустым желудком, но, кроме того, еще и тем, что я увидел напротив себя. Прямо перед моими глазами на стене висела кустодиевская «Русская Венера»[26], давно мне знакомая по репродукциям, только теперь я могу рассматривать ее так близко, что вижу зернистость холста — так тонко и деликатно она написана. Не могу оторвать глаз от холста. Меня он поразил простотой исполнения, красотой форм, линий и колорита. Теперь, когда я встречаю ее в музее, в памяти воссоздается день незабываемой встречи с ней в доме художника и все события той ночи.

Ужин не начинали, ждали Бориса Михайловича Кустодиева. Он въехал через распахнутые створки двери на инвалидной коляске, передвигаясь при помощи ручных рычагов, к своему месту во главе стола. Кустодиев был нарядно одет в светлый пиджак, его украшал галстук в синий горошек, завязанный бантом. На коленях лежал клетчатый плед, закрывающий его больные ноги. Во всем его облике читалась интеллигентная артистичность, присущая большим людям искусства. Своей приветливой улыбкой Кустодиев сразу внес домашнюю теплоту, объединившую наше общество.

Есть в русском человеке черта, возвышающая его в жизни, — умение быть стойким в беде. Эти люди остаются гордыми перед, казалось бы, безысходной судьбой, и нет на них печати обреченности, от них не уходит жизнелюбие. Таков был и другой волгарь — художник Борисов-Мусатов. Я знал таких людей, в России их немало. У меня был таким родной дядя горбун. Красивы эти люди в нашей жизни, и служат они примером нам, здоровым, порою падающим духом.

Кустодиев не требовал снисхождения к своему недугу. Никто не замечал его инвалидного положения. Он был душой семьи и сразу за столом завладел всеми. Обаяние Кустодиева для меня было столь велико, что я не замечал и не помнил, о чем говорили за столом другие.

Вскоре Кустодиев обратился ко мне и Чарушину с вопросом. Он спросил, какие темы мы намерены взять для своих дипломных работ при окончании института. Не задумываясь, мы единодушно ответили: «Хотим сделать живопись». Тем у нас не было, но мы верили в животворящее искусство живописи и ее стихийную силу воздействия на людей. Мы усвоили от своих учителей искреннюю веру в живопись французских импрессионистов.

Вероятно, Кустодиеву легко было не согласиться и поправить наш молодой задор, к тому же не очень осознанный в те годы ученичества. Только теперь я понимаю, как бережно и внимательно отнесся он к нашему заявлению — «делать живопись». Одобрительно улыбаясь, он подхватил нашу идею о живописи и, в свою очередь, предложил от себя кому-либо из нас написать в качестве диплома такой живописный мотив, как, например, кладбище паровозов.

Борис Михайлович с увлечением стал говорить, какую живописную красоту таят в себе эти брошенные старые паровозы, со своими формами котлов, труб

и тендеров, с красными колесами и зелеными, разных тонов, паровозными котлами, с буквой «Щ» и цифрами на тендере старых «щук», прозванных так по имени их конструктора, русского инженера Щукина.

По его вдохновенным словам можно было думать, что ему, наверное, самому хотелось написать эту действительно живописную картину.

Такие кладбища паровозов в то время можно было видеть на привокзальных тупичках, они поистине представляли удивительное зрелище. Долгое время я наблюдал такое кладбище возле Финляндского вокзала. К сожалению, никто из нас не написал кладбище богатырей-паровозов, а нынче их больше нет. Впрочем, как нет больше и наших идеалов «делать живопись».

Ночевать остались в комнате у Кирилла. Нам не спалось в ту ночь. Уже рассветало, когда Кирилл предложил пойти посмотреть комнату, где обычно работает отец. Босиком, тихонечко, мы проскользнули в рабочую комнату — мастерскую Кустодиева.

На стенах — работы художника. С любопытством разглядываю автопортрет с двустволкой за плечами, ястребка на макушке сосенки. Эту работу вижу впервые. Тут же висит небольшой портрет Ф. И. Шаляпина [27] в распахнутой шубе, с французским бульдогом — повторение знаменитого портрета, вернувшегося к нам в 1960 году из Парижа. И снова всепокоряющая простота исполнения — неповторимая сила кустодиевского искусства.

Разглядываем два неоконченных акварельных портрета отца и сына: оба они писали нашу однокурсницу и невесту Кирилла — Наташу Оршанскую. Оба портрета на первый взгляд похожи по исполнению, только один все-таки остается оригиналом, а другой — словно добросовестная, несовершенная копия.

Мольберт Кустодиева представлял собой приспособление, позволяющее художнику писать в полулежачем положении, холст подвешивался почти параллельно полу. Так писал Кустодиев в последние годы своей жизни. Героическая воля художника роднит его с Анри де Тулуз-Лотреком.

Гостеприимный Кирилл шепотом приглашает нас заглянуть еще раз в столовую, где по обычаю со стола еда не убирается всю неделю, подкрепиться остатками вина в бокалах, что мы выполнили весело и без колебаний.

Утром встали поздно. Был уже день, когда нас разбудил пришедший к Кириллу здоровенный парень — его учитель английского бокса. Кирилл любезно предложил нам взять урок по боксу у его тренера. Жребий первого выпал на меня, и мне надели перчатки. Во время приготовления к уроку Чарушин успел мне шепнуть, чтобы я хватил парня что есть мочи, уверенный в успехе моей могучей силы. Урок начался. Мне показали стойку; не задумываясь, я стал лупить парня, как мог, лихо и без правил. Мой учитель сначала удивленно давал себя колошматить, но, видимо, это скоро ему надоело, и он положил конец моему нахальству. Я не почувствовал боли, но неожиданно у меня в глазах пошло все кругом, я не различал, где пол, где потолок. Больше я никогда не занимался боксом.

ЗНАКОМСТВО С В. В. БИАНКИ

Десять лет связывают меня с писателем Виталием Валентиновичем Бианки, с замечательного дня нашего знакомства в уже далекие теперь времена молодости.

Вспоминаются двадцатые годы, годы создания неизведанного и нового, пора рождения детской книги, которой суждено было стать гордостью нашей культуры.

В этой новой жизни были и мы — трое друзей, тогда еще совсем зеленые студенты Академии художеств, провинциалы из Вятки, Перми и Нолинска. И нам не сиделось на академических скамьях и хотелось чего-то необычного и особенного.

Как-то раз собрались мы вместе, землячки, и размечтались о том, как хорошо было бы с красками и ружьями забраться в глухие дебри нашей, тогда еще мало нами изведанной матушки России.

Было твердо решено — едем, вернее, идем пешком, но куда? В сущности, не все ли равно, куда, важно, что решено путешествовать. Славное, забытое слово, насколько оно лучше и точнее вошедшего в обиход, модного теперь слова — «туризм».

Так вот. Один из нас — Коля Костров (вторым был Женя Чарушин, а третьим я, пишущий эти строки) — узнал, что в нашем городе есть некий человек, который, побывав на Алтае, так был очарован красотой природы этого края, что даже переменил свою профессию орнитолога, оставил свою научную карьеру и стал писать сказки для детей.

Эта необыкновенная история нам очень пришлась по душе, нам тоже захотелось испытать на себе удивительную силу красоты Алтая, и мы решили разыскать этого неведомого человека и расспросить его обо всем.

Вот мы все трое стоим у дверей квартиры на Васильевском острове, с волнением дернули медную ручку старинного звонка-колокольчика и предстаем перед удивленным взором хозяина.

С нами разговаривает высокий, красивый, внимательный человек, кстати, очень похожий на тот портрет, что висит сейчас в Доме детской книги в Ленинграде на Кутузовской набережной. Это и был молодой Виталий Валентинович Бианки, тогда совсем еще неизвестный писатель.

Все просто, по-товарищески. Узнав о нашем желании побывать на Алтае, осведомленный во всем, Виталий Валентинович рассказал, что ожидает нас на месте.

Он поэтически говорил о диковинных цветах необыкновенно ярко-оранжевого цвета с местным названием «огоньки», они и есть дикорастущие алтайские тюльпаны. Говорил о речках, озерах, ключах и водопадах с водой то голубой, то зеленой и такой чистой и прозрачной, что на глубине многих метров хорошо видно дно с плавающими рыбами; говорил о горах и далях, таких синих, что он советовал нам брать с собой побольше синей краски.

Виталий Валентинович показал коллекцию чучел птиц, собранную еще его отцом, в которой были и редкие виды, встречающиеся только на Алтае.

По стенам шкафы, набитые книгами, всюду шкуры зверей, рога, чучела птиц, висят ружья. Мы в восторге.

Все было решено. Виталий Валентинович взял с нас слово по возвращении обязательно явиться к нему и рассказать и показать наши этюды.

Была ранняя весна, цвела черемуха, неистово пели соловьи, и поезд мчал нас на Алтай.

Однажды, сидя на берегу Телецкого озера у костерка, мы слушали рассказы местного охотника. Он спросил нас, почему мы оказались в этих диких местах и что заставило нас сменить удобства городской жизни и ночевать на земле под лодкой. По правде сказать, мы сами не знали, почему это случилось. Мы рассказали о человеке, повидавшем красоту этого края, имя которому Виталий Бианки, и что нам тоже захотелось увидеть все своими глазами, и что нас сюда привело просто-напросто любопытство. Охотник на минуту задумался и, как бы поняв, вдруг оживленно воскликнул: «Я ведь тоже любопытник!» Какое прекрасное слово, какой благородный смысл оно в себе несет!

По возвращении наше знакомство с Виталием Бианки перешло в дружбу, а дальше — в совместную работу. Случайное стечение обстоятельств, столкнувшее меня с писателем, впоследствии связывает нас на многие годы и заставляет идти по нелегкой дороге жизни вместе. Вероятно, не случайно также и то, что



Путешествие на Алтай. Слева направо: Е. Чарушин, Н. Костров, В. Курдов. Фото. 1925

мои товарищи после путешествия как бы по следам Бианки творчество свое посвятили детям.

Евгений Иванович Чарушин иллюстрирует повесть Бианки «Мурзук» и определяет на всю жизнь свой путь в искусстве не только как художник-анималист, но и как писатель. Годом раньше я начинаю впервые иллюстрировать другую повесть Бианки, «Аскыр», и с той поры творческая биография моя на долгие годы связывает меня с Детгизом. Мой друг Ю. Васнецов свой путь в детской книге начинает с рисунков к повести Бианки «Карабаш» [28].

Виталий Бианки оказал неоценимую услугу многим художникам и писателям, делающим первые шаги в детской литературе. Он любил художников, ценил особенности каждого и никогда не становился ментором, требующим выполнения его требований. Бывали случаи, когда его озадачивали рисунки или они не соответствовали его вкусам, и только по его сдвинутым «домиком» бровям видно было, как он страдает от вольного истолкования натуры.



В. Бианки и В. Курдов. Показ рисунков к «Лесной газете».
Фото. 1937

Дружба художников и писателей не редкость в нашей среде, много можно говорить о плодотворном влиянии друг на друга наших различных профессий, однако существуют сложности в понимании писателями задач художника. Взаимопонимание достигается при условии полного доверия и исключения всякого консерватизма, не принимающего того, что кажется в данное время непонятным и неясным. Виталий Валентинович был терпим к тому, что порой не до конца понимал. Он бесконечно любил искусство и верил ему.

Как известно, Бианки был страстным охотником и отличным стрелком. На охоте он никогда не терял юношеской романтики. Не забуду покупку им нового ружья. Друг детства Виталия Валентиновича, товарищ его юношеской охоты, известный русский охотник Григорий Рахманин, продавал свой «Шольберг», ружье двадцатого калибра. Ружье отличное и дорогое. Виталию до страсти хотелось его купить. Как мальчик, мечтает он о прикладистой двадцатке с хорошим боем. Увлеченный покупкой, он тащит меня смотреть ружье, и в сотый раз мы осматриваем стволы, английское ложе, вскидывая его без конца к плечу.

Тут же на такси помчались на взморье опробовать его бой. Все в порядке, бой отличный, но, как всегда, не хватает денег. Что делать? Выход есть. Предлагается мне по дешевке купить его старое заслуженное ружье «Зауэр» шестнадцатого калибра. Конечно, решил покупать. Главное — ружье Виталия, и я тоже впадаю в охотничий азарт, и опять та же беда — нет денег. Бегу доставать, вернее, занимать, нельзя упустить такой случай. Наконец деньги сколочены, запыхавшись, прибегаю к Виталию. Вместе летим к Грише Рахманину. Покупка совершилась, и конечно, на радостях вспрыскиваем и обмываем, как полагается на Руси, два ружья сразу.

Виталий Валентинович любил свой «Шольберг» и на охоте при дальних выстрелах часто приговаривал: «Ну, Шольберг, не выдай», и «Шольберг» не выдавал Виталия. Мне же досталось счастье охотиться и стрелять из старого виталиевского «Зауэра» с длинными-предлинными стволами, и зацеплял он на семьдесят шагов верно. Это было мое первое двуствольное ружье и первое настоящее охотничье счастье.

В 1930 году мы совершили большое путешествие на Северный Урал. Эта поездка описана Виталием Валентиновичем в книге «Конец земли» [29].

Во время совместной жизни мне довелось близко видеть, как работает Бианки.

Запомнилась первая ночь на пароходе. Мы почти не спали. С рассветом вскочили, разбуженные шумом птиц. Грустно и жалобно стонали кроншнепы, с характерным прерывистым посвистом летали с места на место кулички-перевозчики, зуйки целыми семействами гуськом бегали по отмелям. На песчаных косах сидели крачки, хватая за душу, с криком и хохотом кружились они над пароходом. Вооружившись биноклями, мы с жадностью смотрели на берег, нескончаемой лентой проплывающий мимо.

Какое счастье смотреть и смотреть на заросшие камышом заводи и поросшие прибрежным тальником степные просторы. Нас била охотничья лихорадка. Да, действительно, мы были счастливы как дети и чувствовали себя на седьмом небе. Ночью нам снились картины, виденные наяву и отпечатанные в тайниках сознания. Из окна каюты я писал свои этюды, Виталий все время вел записи в дневнике.

Его интересовало все, начиная с пассажиров, имен и фамилий команды до меню в буфете. Со свойственной ему точностью и аккуратностью фиксировались все подробности, до мелочей. Десятки тетрадей и блокнотов были исписаны его ровным, разборчивым почерком.

Виталий Валентинович никогда не был равнодушен к тому, кто его иллюстрирует. Его всегда интересовала книга вместе с трудом художника. Избирая ху-

дожника для своей книги, он, как режиссер в спектакле, определял, кому из нас поручить исполнение тех или иных иллюстраций. Бывали случаи, когда Виталий Валентинович писал специально для нас — художников, учитывая индивидуальные наклонности и свойства каждого, да и сами книжки часто задумывались совместно. Он радовался удаче художника, ревниво следил за работой своих друзей и товарищей и был нетерпим ко всякой невнимательности и недобросовестности в искусстве.

Виталий Валентинович любил людей. В его доме всегда был народ. Это друзья, редакторы, художники, писатели, молодые литераторы, многочисленные его ученики. Накрыт большой семейный чайный стол. Вера Николаевна гостеприимно кормит и поит всех нас — друзей всех видов, возрастов и профессий. Это и была большая семья Виталия. Всегда у них кто-то воспитывался, жил и кормился. Вечно Виталий помогал своим молодым ученикам — редактировал, советовал, отвечал на огромное количество писем со всех концов страны. Его писательский дар сказывался и в этом: легко, просто и красиво писал Бианки свои письма.

Все, кто общался с Виталием Валентиновичем, помнят его маленькую комнатку-кабинет, письменный стол, за которым он сидел в своем зеленом френче, а впоследствии, уже больной и тучный, в черной бархатной блузе. На столе всегда порядок — стакан крепкого чая и маленькие кусочки шоколада на блюдечке.

Обычно протискиваешься за этажерку с книгами и усаживаешься напротив, к окну. Неспешно ведет беседу Виталий Валентинович. Разговор всегда откровенный и честный. Он не был ханжой и говорил в лицо не всегда приятные слова.

Перед войной я начал делать иллюстрации к его замечательной книге «Лесная газета»[30]. Мне хотелось своими рисунками воздать благодарность за всю нашу дружбу, и я старался рукою художника добавить то, что совсем нельзя выразить словами, и при полном различии наших искусств сохранить единство общих переживаний. «Лесная газета» с моими рисунками вышла в свет в Ленинграде до войны.

Бианки тогда в городе уже не было. Волею судеб он с семьей уехал в г. Осу, я же оставался в Ленинграде. На годы война нас разъединила. Время от времени мы писали друг другу письма. У меня сохранилась открытка из Осы, датированная 1943 годом. В этом маленьком письме ясно видно его пренебрежение ко всему мещанскому и обывательскому. Виталий писал: «Пожалуйста, сходи на мою квартиру (увы, теперь бывшую) и перенеси оттуда наиболее ценные вещи куда-нибудь, чтобы они не пропали. Разговор, собственно, о книгах и рукописях моих, больше там ничего ценного нет».

Я хорошо понимал его желание сохранить «чекан души своей». Более ценного у людей искусства ничего нет.

Болезнь ног не только лишила Виталия Валентиновича возможности охотиться, но и затрудняла его передвижение. Оставаясь изолированным от живого и непосредственного общения с жизнью, как бы прикованный к столу и стулу, он с повышенной нервозностью переживал доходившие до него слухи о событиях в жизни искусства, о товарищах. Поэтому понятно становится то ревнивое раздражение и не всегда справедливая требовательность, к которым порой ошибочно толкало его субъективное представление.

В годы его жизни многие из нас, друзей, своей любовью и мужской дружбой отвечали человеку большой совести — писателю Виталию Валентиновичу Бианки.

ДОМИК НА УЛИЦЕ ЛИТЕРАТОРОВ

Я уже говорил, что дружба между учениками и учителями была в студенческие годы нашей нормой. Однако общение на курсе с Михаилом Васильевичем Матюшиным было недостаточным. В свободные дни нас влекло к нему, и мы собирались на его квартире на улице Литераторов.

С Васильевского острова на Петроградскую сторону за неимением денег я по обыкновению ездил на «колбасе» трамвая. Надо только после остановки трамвая снова его догнать и вскочить на буфер, держась руками за выступы. Таким образом я добирался на Петроградскую сторону. Мой путь шел на Аптекарский остров по речке Карповке.

В этом уголке Петроградской стороны тишина. Здесь совсем не похоже на город. Люди живут в деревянных домиках с садиками, среди берез и старых лип, с огородами, даже с коровами, как в пригороде. Весна. С крыши — капель, все наполнено чистотой природы.

С торжественным чувством я стою у знакомого крылечка со старинным железным навесом. Маленькая дверь ведет на крутую деревянную скрипучую лестницу наверх, в квартиру Матюшиных. По лестнице вдоль стены приложены лыжи и висят гипсовые маски с античных слепков. Встречает меня всегда веселый и задорный хозяин.

Михаил Васильевич Матюшин высокого роста, седые волосы гладко причесаны на косой пробор, длинное бритое лицо наискось разделено носом, маленькие серые глаза блестят лукавым озорным огоньком. Одет он необычно. На нем куртка-френч с поясом, на ногах черные чулки и короткие, на пуговицах, ниже колен, штаны. Это не английские гольфы или бриджи, это были штаны, которые носили мы в детстве и которые мечтали сменить на длинные взрослые брюки. Когда Михаил Васильевич выходил на улицу, на голову набекрень надевалась белая матерчатая панама, на шею повязывался бантом шарф — нечто вроде дамского чулка. Все это не противоречило свойствам экстравагантного Матюшина. В руках — постоянная трость-палка, которой он действовал как дирижер, тыча ею и в холст студента, и в обнаженную натурщицу, и в небо на улице.

Маленькая квартирка на улице Литераторов никогда не пустует. Вокруг учителя всегда ученики, а в особенности ученицы. В доме постоянные сборища за чашкой чаю. Нас поит и кормит его жена Ольга Константиновна — непременный участник всех бесед. Волевая Ольга Константиновна требовала от нас — учеников — полного ей признания во всех наших делах, не исключая и влюбленностей. Она к тому же слыла гадалкой и своим многозначительным, нараспев, голосом предсказывала судьбу на картах — что выпало на долю червонному королю или трефовой даме. Тогда она еще хорошо видела и не была писательницей.

После чая беседа продолжалась в кабинете-мастерской. Небольшая комната, залитая светом, с балконом в сад. Простые стулья, диван и верстачок с инструментами. На стенах висят этюды и сделанные рукой хозяина пахнущие сосной скрипки, необыкновенных прямоугольных форм, еще не покрытые лаком. У стены — раскрытое пианино с нотами.

Мне все внове — и этот здоровенный человек, рассказывающий о себе и своей жизни, и прямоугольные скрипки, и скульптуры из корней, которые я вижу впервые. С жадностью, как губка, хочу впитать в себя все.

Я узнаю от Матюшина о русских кубофутуристах, впервые слышу имя поэтессы Елены Гуро — друга и первой жены Матюшина. Они оба организовали объединение художников и поэтов «Союз молодежи» и вместе с Бурлюками,

Хлебниковым, Маяковским, Крученых, Каменским и Филоновым вырабатывали платформу и кредо нового искусства. Еще в 1913 году эта группа заявила: «Мы ценим только те произведения, которые новизной своей рождают в зрителе нового человека».

Если вспомнить, что все это происходило накануне революционных преобразований на фоне реакционного мелкобуржуазного общества царской России, то становится понятным и вызов, который бросили русские кубофутуристы своей декларацией «Пощечина общественному вкусу» [31], и слова: «Мы — среди моря свиста и негодования».

Мне интересно слушать этого большого, размахивающего руками и шагающего по комнате человека, рассказывающего о Маяковском, спавшем когда-то в этой комнате на диване, на котором мы сейчас все смирно сидим. Широко образованный, беспокойный, увлекающийся Матюшин горячо доказывает свою, открытую им, правду восприятия цвета. Его мысли находятся в постоянной динамичности, неожиданно происходит их изменение, повинуясь внезапному интересу. Вот он берет в руки скрипку и играет свое сочинение «Дон-Кихот». Рушится до основания мой провинциальный мир представлений об искусстве и художниках, на душе щемящая сладость предвкушения неизвестного, нового.

Как-то раз я пришел к Матюшину ранней весной. Было холодно, как бывает в нашем городе в мае, шел снег. Увидя, что на мне нет пальто, Михаил Васильевич снял с себя свой синий френч и примерил его мне, потребовав, чтобы я его носил. Я отвез френч в родительский дом, на Урал, и попросил мать его сохранить как реликвию, память об учителе.

Чуждым и инородным «телом» был Матюшин-педагог в системе академической школы. В мастерской матюшинцы пишут натурщиц с фиолетовыми ногами, с зелеными и желтыми животами, без носа и глаз. Серые тона навечно были изгнаны из палитры. Матюшин звал нас на приступ нового искусства цвета своей теорией «расширенного смотрения».

Часто урок преподавался на улице, в центре людного перекрестка. Размахивая своей палкой и показывая на идущие трамваи с моста и обратно, Михаил Васильевич громко, на всю улицу, объяснял, как надо одновременно видеть движение всей уличной жизни, не только перед глазами, но и за спиной. Прохожие недоуменно останавливались, глазея на нашу ватагу с предводителем во главе. Даже лошади и те испуганно косили глазами и шарахались от нас. Наш учитель, ничуть не смущаясь, объясняет понятное лишь нам, странного вида художникам с самодельными этюдниками, одетыми кто во что. Счастливые и веселые, идем в свою альма-матер. По дороге Матюшин внезапно исчезает в булочной, откуда появляется со связкой горячих бубликов и тут же на улице раздает всем нам гостинец. Оставшийся «стыдливый» бублик Матюшин торжественно опускает в почтовый ящик, отправляя его по неизвестному адресу. Это было очень естественно, легко и без всякой нарочитой оригинальности.

Таким я его узнал в Академии. Идея «расширенного смотрения» была основой его преподавания. Это значило, что ученику сначала надо научиться смотрению художника; как певцу сначала надо поставить голос, так и живописцу необходимо поставить глаз.

Матюшин утверждал, что смотрение художника эпохи палеолита иное, нежели художника средневековья, и тем более это относится к смотрению художника нашего времени. В этой связи его заинтересовало учение академика Павлова, физиологические проблемы вообще, он ставит лабораторные опыты, связанные с восприятием глазом цвета и влиянием цвета на цвет.

Хотя злые языки говорили, что Матюшин учит своих учеников смотреть затылком, я, будучи учеником Матюшина, испытал на себе благотворное влияние

методов «расширенного смотрения» не только в годы учения, но и в последующей работе художника.

Матюшинское учение о «расширенном смотрении» очень близко методу импрессионистов с их работой на пленэре. Однако, когда метод возводится в степень главного и превращается в самоцель, он становится, как известно, догмой. Нечто похожее с годами произошло и у меня с методом «расширенного смотрения». Матюшин не задавал вопросов, для чего и ради чего нужен этот метод. Следуя ему, я стал чувствовать, что материальный мир начал растворяться в сфере оптической, а не живописной закономерности. Контуры видимого мира исчезали, теория брала верх над практикой. Во мне происходил разлад. Необходимо было сделать выбор: либо расстаться с видимым миром, как с жизнью, а этого я сделать не мог, либо расстаться с методом Матюшина.

Встал вопрос, идти ли дальше вслед за учителем в неведомое нечто, или повернуть назад и своим путем возвратиться в материальный мир природы.

Здесь я должен сделать отступление по поводу поветрия, охватившего искусство того времени. Возникла и распространилась некая идея «научности», выразившаяся в синтезе науки и искусства, плюс проблема «четвертого измерения». Многие художники в своей творческой практике начали наивно приспособлять науку, подчас в ней строго не разбираясь. Доказательством тому служит и увлечение Петрова-Водкина математикой Эвклида, и татлинская затея сконструировать летательный аппарат, наподобие опыта Леонардо да Винчи. Малевич упрямо называет себя «доктором» и ставит «диагнозы» своим ученикам, применяя термины медицины — «анализ», «инкубационный период» и так далее. Не избежал этого и Матюшин. Его исследовательская работа в Институте художественной культуры с Борисом и Марией Эндер, фанатично верившими в теорию дополнительных цветов, и опыты, которые они ставили, имели целью использовать научные открытия для искусства. На основании этих работ Матюшиным написана неопубликованная рукопись «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний» [32], которая явилась первым обобщением по вопросу цветовых взаимоотношений. Практически же сейчас идея использования ее художниками и архитекторами в интенсивной окраске материй и зданий не осуществилась.

Кто же все-таки Матюшин? Музыкант? Художник? Композитор? Исследователь? Может быть, это всего лишь увлечения талантливого дилетанта? Как знать! Ведь в молодые годы Матюшин был профессиональным скрипачом, он играл в оркестре императорского Мариинского театра. Он писал свою музыку — он автор оперы «Победа над солнцем» [33], поставленной футуристами. Он даже сам делал скрипки новой прямоугольной формы и играл на них. Он занимался и увлекался издательской деятельностью — с его помощью вышли книги Хлебникова, Гуро, Филонова. И вот новое увлечение, которому он отдается до конца своей жизни, — живопись. Я выразился неточно — не живопись увлекает Матюшина, а, правильнее сказать, цветопись. Именно цветописи подчиняет все Матюшин как художник.

Прошли десятки лет, только теперь, спустя многие годы, для меня прояснился образ этого удивительного многогранного человека. Что же представляет собой беспокойная натура Матюшина? Пожалуй, главная черта его определяется словом НОВАТОР. Возможно, что новаторский дух Матюшина объясняется его принадлежностью к революционно настроенному кругу русских поэтов-футуристов с Гуро, Хлебниковым и Маяковским во главе. В академической школе Матюшин был прежде всего педагогом-новатором.

Матюшин умер в 1934 году. Он завещал его похоронить на берегу Финского залива, у одинокой большой сосны, вблизи Ораниенбаума, где многие годы он жил и работал. Желание его было исполнено. Под большим камнем на песчаном

берегу взморья покоится прах художника. Старая сосна стоит и по сей день, лежит и могильный камень, время стерло простую надпись имени художника. Ныне на домике, где жил этот замечательный человек, можно видеть мемориальную доску, на которой написано: «Здесь жил и работал в 1941—44 гг. писатель Всеволод Вишневский». Теперь дом станет литературным музеем, и имя М. В. Матюшина не будет забыто.

МОИ ВСТРЕЧИ С ФИЛОНОВЫМ

Впервые я увидел Павла Николаевича Филонова на диспуте в Академии художеств в 1924 году. Это было в нетопленом большом зале бывшей ректорской квартиры, стены которой от пола до потолка были покрыты инеем.

На трибуну вышел высокий человек в куртке солдатского сукна, без шапки, с лицом аскета. На бритом, с высоким лбом, бледном лице горели глубоко запавшие серые глаза. Напряженный оскал рта с выдвинутым вперед подбородком придавал лицу волевую исступленность.

Гудевший, набитый молодежью зал притих. Мы знали, что сейчас будет вынесен смертный приговор старой Академии.

Филонов говорил медленно, чеканя каждое слово. Произнеся очередную короткую фразу как афоризм, он делал паузу и характерным жестом руки проводил ребром своей ладони от переносицы вверх, заключая мысль словами: «Стало быть, я это отметаю начисто!» Фраза повторялась каждый раз, когда речь шла о старой Академии.

Его слушали затаив дыхание. Он покорял нас своей убежденностью и волей, примером бескорыстия и фанатической преданности искусству.

В своей страстной проповеди Филонов был беспощаден к противникам, его прямолинейность доходила до грубости. В пылу полемики он обвинил присутствующего на собрании К. С. Петрова-Водкина в измене «левым». Кузьме Сергеевичу стало плохо, и его под руки студенты вывели в коридор. Этот прискорбный случай привожу лишь потому, что он как в капле воды отражает отношения, царившие в искусстве тех лет. Как оскорбительно и несправедливо было это обвинение, брошенное Петрову-Водкину его же товарищем по искусству! Теперь покажется странным этот непримиримый спор двух художников, в котором каждый по-своему боролся против академической рутины, с той лишь разницей, что Петров-Водкин проводил свою реформу внутри учебного заведения, которое он возглавлял, требуя от учеников овладения профессиональными знаниями, исключая всякий дилетантизм, Филонов же ниспровергал академическую школу извне, отрицая ученичество вообще, призывая стать на путь самостоятельного творческого самоопределения. Эта заманчивая идея стать художником, минуя период обучения, имела успех и многих привлекала.

На этом диспуте Филонов изложил свою систему «аналитического искусства». Он утверждал закон «сделанности» как главный критерий оценки произведения. Он говорил: «Закон изображения всего суть максимум мастерства и знания, реализованного при критерии сделанности. Стало быть, главным является сделанная картина, сделанный рисунок, сделанная вещь, независимо от материала и принципа его применения, по принципу чистого анализа как высшей школы творчества, именуемой системой „Мировой расцвет“».

Опуская многое неясное, что изложено в его декларации на четырех машинописных страницах, теперь почти истлевших от времени, случайно уцелевших у меня, можно сделать вывод, что его главным доводом было отрицание ученичества как стадии образования.

Привожу основные положения его кредо, особенно волновавшие нас в то время, по этим сохранившимся у меня записям. «Ре-эволюция в мастере и сокращение обучения до минимума через максимум напряжения изобразительной силы в сделанности». Филонов утверждал дальше: «Преступная штудировка, в силу которой создаются такие отбросы творчества и ученического труда, как этюды, упражнения, эскизы, наброски и т. п., абсолютно исключаются как бесцельная трата труда».

Все это провозглашалось с неоспоримой твердостью и многих сбило с толку, большая группа молодежи слепо пошла за своим глашатаем-учителем. Так в Ленинграде возникла школа Филонова.

Я не принадлежал к школе Павла Николаевича, я просто приходил к нему послушником, на исповедь, оставаясь пытливым провинциалом, осторожным ко всему. Однако влияние Филонова на меня было велико. Невозможно было оставаться спокойным, сталкиваясь со всем, что составляло сущность его искусства и его личности, подвижнической жизни. К тому же ореол таинственности, сопутствующий художнику, будил определенную притягательную силу и интерес к нему. Меня как магнитом потянуло к Филонову, и я решил пойти к нему искать утерянную правду искусства.

Кирпичный двухэтажный каменный дом, в котором жил Филонов, находится тоже на улице Литераторов, как и домик Матюшина. Только он представляет собой общежитие с коридорной системой для бедного люда, где за каждой дверью — свой обособленный мир. Кем только не населялся этот кирпичный «Ноев ковчег»! Жили в нем и престарелые артисты, и бывшие политкаторжане, художники и писатели. На доме и сейчас можно прочесть, что в нем жил и работал А. П. Чапыгин. Издавна на эту улицу тянулись люди с благородными сердцами. История памятует литературный кружок великой русской артистки М. Г. Савиной, особняк которой красуется рядом. На этой тихой улице обитали литераторы и их друзья по искусству.

Мне хорошо запомнился этот дом с большой настороженной коммунальной квартирой. В конце длинного захламленного коридора с дверьми направо и налево с указателями фамилий жильцов последняя дверь направо вела к Филонову. Человеческое жилье всегда точно характеризует его хозяина. Вся обстановка комнаты художника состояла из стола и нескольких деревянных табуреток, мольберта и железной солдатской кровати. Холодно и неуютно в этой келье. Все подчинено искусству — думы, жизнь, быт. У мольберта за работой сидит одинокий человек. Посреди комнаты — железная печка-буржуйка, на которой греется закопченный чайник. Рядом на столе, заваленном красками, ломоть черного хлеба и куски сахара. Везде и всюду холсты, они стоят штабелями у стен и тесно висят повсюду. Неповторимое, гипнотизирующее искусство Филонова! Не могу оторвать глаз от холста, на котором изображены странные существа, фантастические образы его известной картины «Пир королей» [34]. Она написана методом «сделанности», нечеловеческой волей и напряжением! По-видимому, искусство Филонова обладает необыкновенной энергией, которая действует навязчиво, помимо моей воли. Каждый раз, когда я сталкиваюсь с произведениями Филонова, я испытываю двойственное чувство — меня охватывает гнетущее состояние и одновременно я понимаю, что нахожусь во власти силы его искусства.

Слушая непреклонные доводы Филонова, я испытывал на себе его волю и, не имея сил сопротивляться, находился в подавленном состоянии. Только некоторые частицы сознания продолжали сопротивляться и сомневаться в правильности его слов.

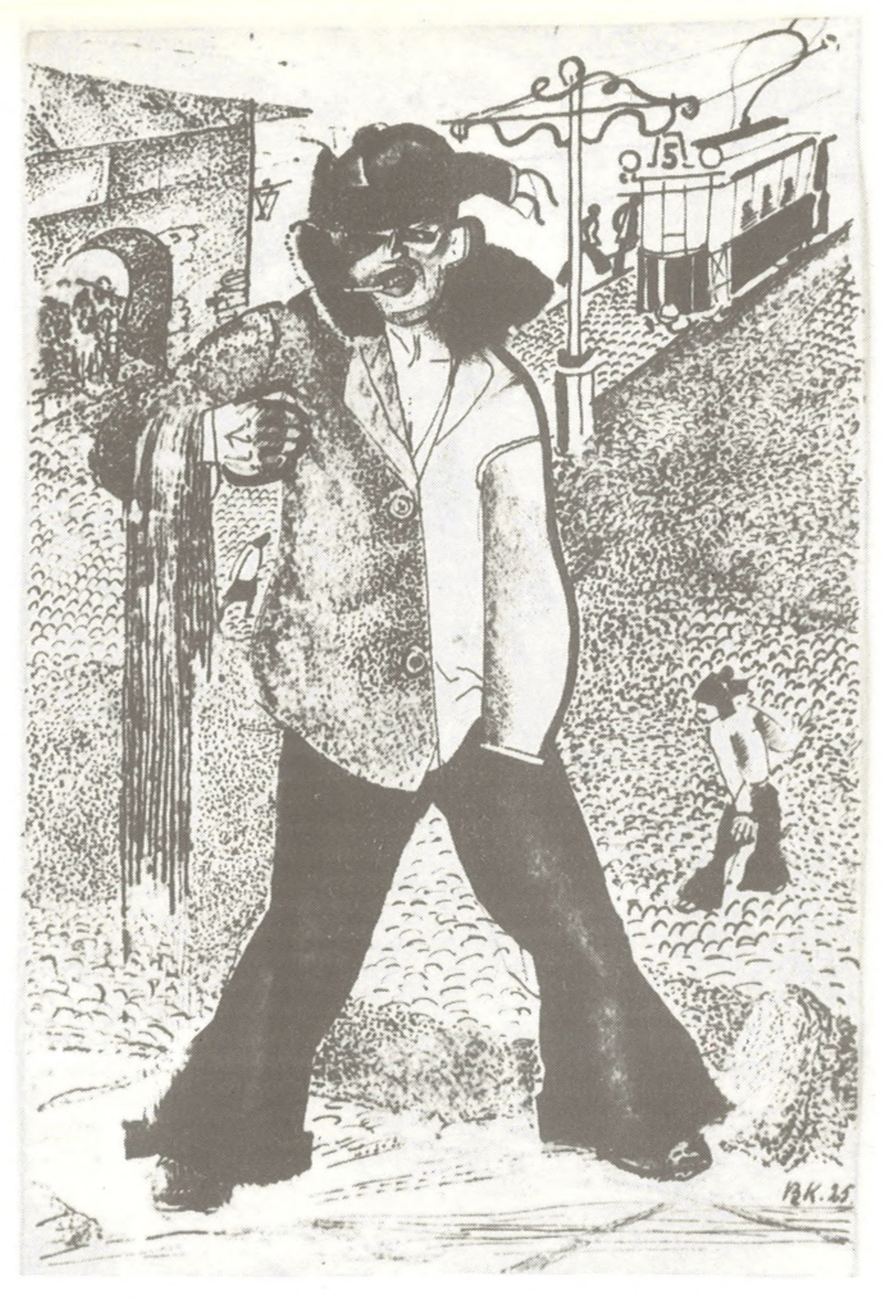
Как ни странно, опровержением его взглядов явились его же произведения. Среди беспредметных холстов в комнате висел совершенно реально написанный



Торговка пирожками. Из серии «Уличные торговцы». 1925



Торговка яблоками. Из серии «Уличные торговцы». 1925



Торговец шнурками. Из серии «Уличные торговцы». 1925



Торговец швабрами. Из серии «Уличные торговцы». 1925

женский портрет — портрет Серебряковой [35]. Он стал поводом для моих размышлений. Портрет был до предела сух и натуралистически выписан, он представлял собой самый дурной образец академического натурализма. Я думал — где же правда художника? В беспредметных холстах или в этом натуралистическом мертвом портрете? Не одно ли это и то же? Ответа я не находил.

Однажды, придя к Филонову, я, как всегда, был поглощен рассматриванием его произведений, поражаясь сюрреалистической сделанностью фигур и лиц. Казалось, для живой жизни не оставалось уже ничего. Неожиданно к окну, у которого мы сидели, прилетел красногрудый, в черной шапочке, красавец снегирь. Павел Николаевич быстро взял бумагу и тут же сделал с него набросок непосредственно и живо. Через минуту снегирь улетел. В руках Филонова остался рисунок, критерием которого отнюдь не была «сделанность», а у меня в душе — надежда и вера во всепоглощающую радость жизни.

Как ни убедительны были доводы Филонова, я не верил, что «сделанность» может заменить живое рисование, себя я обмануть не мог. Я знал — умению рисовать надо учиться, а рисование с натуры — совсем не механическая «сделанность». И все-таки я продолжал подражать филоновской «сделанности».

Теперь я должен поведать, как неверно понимали ученики, и я в том числе, Павла Николаевича и его критерии искусства. Перед отъездом на летние каникулы, по обыкновению, я пришел к Филонову получить наставления. Мои родители жили в Свердловске на горе, и я любил писать улицу напротив. На этот раз, забравшись на крышу, я увидел, как рядом по лесам рабочие носят кирпичи «на козах» за плечами. Меня так поразил старый, отживший труд грузчиков с «козой» на плечах, что я забыл про все заветы учителя и начал делать быстрые наброски фигур. Рисовал я обломком палочки китайской туши, макая ее в воду, скопившуюся в желобе на крыше после дождя. Один набросок мне показался тогда удачным. Он получился выразительнее всех других. Независимо от своей воли я согрешил против учителя. По возвращении осенью, придя к Павлу Николаевичу, я по обычаю показал все, что делал летом, и не утаил листки с набросками тушью, с волнением ожидая заслуженной кары. Внимательно разглядывая рисунки, его взгляд остановился на моем любимом наброске. Я услышал: «Стало быть, это у вас самый сделанный рисунок». С той поры меня словно выпустили из тюрьмы на волю. Я торжествовал. Я понял, что Филонов не человек догмы, что он ценит искусство жизни, и он стал мне еще дороже.

Общение с Павлом Николаевичем всегда наполняло сердце великим к нему уважением и любовью. Скажу больше, даже преклонением перед его личностью и нечеловеческим подвижничеством. Его страсть к живописи доводила его до фанатизма отшельника, отрешения от всего мирского. Его целеустремленное напряжение было на грани безумия. Таким я его знал, таким я его любил.

Однако произошло событие, изменившее мое отношение к искусству учителя. В 1928 году в Русском музее готовилась большая выставка Филонова. Мне трудно объяснить причины нового воздействия собранных вместе давно знакомых, ранее меня восторгавших произведений. Только на этот раз я, неожиданно для самого себя, обнаружил нечто, чего ранее не замечал. Я испытал отчуждение, остро почувствовав надрыв экспрессионизма, характерного для урбанистического сюрреализма XX века.

Подобное чувство я испытал два десятка лет спустя, когда в 1964 году попал в Париже на выставку «50 лет сюрреализма» в галерее Шарпантье. Я увидел произведения многих известных классиков современного искусства. Понимая все значение сюрреализма и его взаимосвязей с жизнью, я вновь почувствовал на этой выставке состояние угнетенности, и только выйдя на улицу, где реальная жизнь била ключом во всей своей жизнеутверждающей красоте, испытал радость.

Теперь, размышляя, я убеждаюсь, что сходные явления в искусстве могут возникать, как и в науке, в разных странах. И Павел Николаевич Филонов явился русским сюрреалистом, оставившим свой неизгладимый след в искусстве нашего времени.

В последний раз я стоял вместе с Павлом Николаевичем в первые месяцы войны в очереди за хлебными карточками, на углу улицы Гоголя и Невского проспекта. Там находилось городское карточное бюро. Он стоял, по-прежнему одетый в серую куртку солдатского сукна, одинокий и непреклонный, исхудавший. Молча пожали мы друг другу руки. Больше я его не видел. Он умер от голода в блокадную зиму 3 декабря 1941 года.

Верный патриот, Филонов разделил участь всех ленинградцев, живших в блокаде. В суровую зиму он продолжал работать у мольберта при коптилке, пока кисть не выпала из его рук. Ночью он шел на крышу своего дома, чтобы грудью защищать свое искусство от фашистских бомб. Он был одиноким до конца своей жизни. В отчуждении и одиночестве состояла трагедия художника.

Имя Филонова было почти забыто. Его работы томились в запасниках Русского музея. Многочисленные ученики его разбрелись по белу свету, одни преуспели на академическом олимпе, другие пребывают в неизвестности.

Несколько лет назад в Новосибирском городке науки была открыта выставка работ Филонова. Ее организаторами были не художники, а ученые-физики. Разве это можно считать нормальным?

В 1966 году в Чехословакии вышла монография о Филонове [36]. К сожалению, она сразу стала библиографической редкостью. Какой аспект творчества художника рассматривается, совсем не безразлично. Замалчивание его деятельности дает удобный повод идейным противникам истолковывать искусство Филонова в свою пользу.

Павел Николаевич был революционер-патриот. В революцию солдаты доверили ему быть комиссаром революционного трибунала. Известно, что Филонов ни на какие предложения иностранцев продать работы за границу не соглашался, он завещал свои произведения своему народу. Он, как и Хлебников, мечтал о мировом расцвете.

К счастью, все его творческое наследие сохранили ГРМ и Е. Н. Глебова [37]. Она оставила свои бесценные записи воспоминаний о брате, о его моральном облике и многом, что должно быть изучено.

Наша художественная молодежь вправе знать все о Филонове и видеть его произведения.

Мои записи о Павле Николаевиче не восполняют всего того, что нужно знать о необыкновенном художнике Филонове.

НА ВЕЧЕРЕ МАЯКОВСКОГО

Поколение молодых людей, к среде которых я принадлежал, боготворило Маяковского. В нашем представлении имя Маяковского отождествлялось с революцией. Для меня его поэзия была конкретным явлением нового искусства. Мне представляется, что литература и поэтическое слово прямо формируют человеческое сознание без промежуточных условий, какие, например, имеются в нашей профессии изобразительного искусства. Путь поэтического слова к сердцу в своем воздействии на людей короче. Слова атакуют людей мгновенно, и этим боевым свойством поэзии Маяковский не мог пренебречь. Может быть, в этом кроется одна из причин, побудивших Маяковского оставить живопись.

Тем не менее первичная принадлежность Маяковского к профессии худож-

ника во многом сформировала его как поэта и, пожалуй, еще в большей степени как человека.

Маяковский дружил с художниками, да и просто существовал в их среде. Во время его работы в «Окнах РОСТА» формировался демократический язык русского революционного плаката, и тут надо быть объективным, чтобы понимать значение влияния на Маяковского его друзей — художников М. М. Черемных, С. В. Малютина и других.

Лаконизм плакатного искусства, несомненно, повлиял на поэзию Маяковского. Откровенно скажу: меня никогда не волновали изобразительные образы плакатов Маяковского-художника, тогда как поэтические метафоры вызывали восхищение.

Одновременно с влиянием на меня поэзии Маяковского я был подвержен обаянию поэзии другого великого поэта — Сергея Есенина. Я знал наизусть почти все написанное Маяковским, но также знал на память стихи Сергея Есенина.

Вокруг меня шел великий спор. Спорили и читали стихи всюду — в студенческих общежитиях, на поэтических диспутах. Для меня же два эти имени существовали нераздельно. В моем сознании, в моем сердце они жили оба, и предпочесть поэзию одного за счет другого я не мог. Я любил их обоих.

Однако минусом Есенина была его свита поэтов-имажинистов под предводительством Н. Клюева. Тут Есенин проигрывал Маяковскому начисто.

Среда Маяковского была иной. Его товарищами по ЛЕФу были художники — А. М. Родченко, Л. М. Лисицкий, братья В. А. и Г. А. Стенберг и Г. Г. Клуцис. ЛЕФ провозглашал конструктивизм — течение, которое с бо́льшей определенностью, нежели в литературе, возникло в работах художников, представителем его являлся Татлин с его конструкцией башни — памятника III Интернационалу. Принадлежность Маяковского к ЛЕФу понималась мной как принадлежность к революционному, новому.

История безжалостно и справедливо опрокинула лефовцев с их псевдореволюционной декларацией искусства. К великой чести Маяковского был его уход и отказ в то время от ЛЕФа, открыто опубликованный в статье «Против ЛЕФа». Поэтическая натура Маяковского, как барометр, восприняла атмосферу духовной жизни народа. Маяковский действительно был маяком в искусстве и ориентиром верного пути.

Я не раз присутствовал на вечерах, где выступал Маяковский. Известно, что Маяковский на этих вечерах вел диалоги с публикой, часто обоюдные реплики носили небезобидный характер. По поводу знаменитых ответов на записки много написано, и я не буду к этому возвращаться.

Мне хочется подчеркнуть любовь художников к Маяковскому. Она выражалась в стремлении художников-студентов, к которым принадлежал в то время я, быть на вечерах, где читал Маяковский. Расскажу случай по этому поводу.

Это было в Ленинграде во время нэпа. Маяковский должен был выступать в зале Филармонии, он только что вернулся из Америки. Билетов нет, да и денег на билеты у нас не было. Все равно мы большой гурьбой пошли в Филармонию, «на Маяковского». Без билетов нас не пускают. Дорогу преградили дюжие швейцары в расшитых золотом униформах. Они бесцеремонно выталкивают нас за двери. И это нас только ожесточило — мы полезли на лестницу напролом. Возник шум, давка, скандал. Прорвать заслон нам не удавалось, и мы начали требовать самого поэта. Вероятно, это кончилось бы милицией, ничто другого не предвещало. Вдруг неожиданно на лестнице вверху появился Маяковский. Он был в пальто и шляпе, с палкой в руках. Теперь мы кричали ему два слова: «Мы художники», только и всего. Маяковский все понял и просиял. Повелитель-

ным жестом указывая тростью, он зычно прогромыхал: «Художников пропустить!» Бородатые швейцары отступили, и вся наша ликующая орава ринулась вверх по лестнице в зал.

В этот вечер он был в ударе. Он вышел на сцену в пальто и шляпе на затылке, разгуливая с тростью и огрызаясь на злобствующих. Походя бросал свои убийственные реплики. Назвал, не помню, почему, одного «толстовским губошлепом», другого высмеял, заподозрив, что он пришел на вечер по контрамарке.

В этот запомнившийся мне вечер поэт впервые читал «Бруклинский мост» и другие американские стихи.

Не раз я был свидетелем того, как нарастающая нервная напряженность, казалось, приводящая к неминуемому скандалу, вдруг на глазах сменялась примирением, уступая силе искусства, обезоруживая врагов.

Вспоминается и другой случай в Ленинграде. Скандал произошел в здании бывшей Городской думы на Невском на вечере Сергея Есенина. Есенин запоздал на полтора часа. Взбешенная собравшаяся публика взбунтовалась и требовала деньги обратно. В этот самый момент появился Есенин. Он, в распахнутой шубе, без шапки, с красным шарфом на шее, со своими дружками, протискивался на сцену. Было видно, что он нетрезв. Поднялся вой возмущения, и люди встали с мест, чтобы покинуть зал, некоторые стали уходить. Поднялась ругань. Есенин, видимо, понял происходящее и, тряхнув своей прекрасной головой, вдруг вскочил на стол и начал читать стихи так, как только мог их читать Есенин. И те, кто со скандалом покидали зал, остановились в оцепенении, слушая поэта, и тихо усаживались на места, боясь помешать происходящему. Есенин читал без остановки одно стихотворение за другим, точно боялся остановиться, как бы замаливая свой грех перед собравшимися. Он вывернул свою израненную душу и показал ее всем нам. Все было забыто! Владело всем искусство. Народ на руках вынес из зала своего любимого поэта.

Так и в тот вечер Маяковского в Филармонии. После никому не нужной перебранки, рассорившись и разгорячившись, два размежевавшихся лагеря — «правые» и «левые» — стали жертвами искусства Маяковского. Его раскатистый бас наполнял зал, как орган.

Все были поглощены чтением стихов Маяковского. Разгоряченный поэт чувствовал свою власть над слушателями. Он деловито снял пальто и шляпу, бросив все на стоявшую сбоку приготовленную для него лекторскую трибуну. Его не только слушали, но и рассматривали. Он это знал и вел себя на сцене как актер.

Через час Маяковский скинул с себя пиджак и остался в жилете. Теперь это уже никого не шокировало. Петербург был низложен. Поэту так читать было удобнее, он был дома. И все с этим согласились. С красным лицом, заложив руки в карманы брюк, широко расставив ноги в модных ботинках, Маяковский демонстрировал себя, представляя собой образ нового поэта. Окончил чтение Маяковский под гром нескончаемых рукоплесканий. Мы, художники, ждали его у выхода и проводили гурьбой своего поэта через дорогу в гостиницу «Европейская». Маяковский был и оставался нашим полпредом в искусстве.

ОБЕД У ПОЛКАНА

Напротив нашего академического общежития расположился Андреевский рынок. Старый гостиный двор с арками торговых рядов.

Сколько притягательной силы таят в себе эти лавочки с железными вывесками о всевозможных товарах, с запахами, знакомыми нам с детства! И пожалуй, самое удивительное — керосиновая лавочка! Меня тянет войти в этот полутемный,

прохладный, очаровательный мир! Здесь так приятно пахнет керосином, мылом и скипидаром, и все это в сочетании с жестяными блестящими бидонами, воронками, цинковыми ведрами, керосиновыми лампами и стеклами. Захожу поглазеть и понюхать.

Тут же — москательная лавка. Снаружи у дверей стоят бочки с сухими красками — чудодейственными порошками, с древности полюбившимися живописцам. Продаются и кисти. Нам, студентам ВХУТЕМАСа, проходить безразлично мимо никак нельзя. Где-то тут и судьба наша рядом.

Бывало, идешь по рынку, то запахом керосина, то кожи, то олифы тебя обдаст, то из харчевни щами пахнёт так, что слюнки от голода потекут. А кругом крик уличных торговцев-зазывал, и шум стоит, как в птичнике.

Любим мы с Женей Чарушиным бесцельно бродить по рынку, молока у молочницы-чухонки выпить или из бочки рукой выбрать соленый огурец и есть его на ходу, разглядывая этот диковинный мир, наш василеостровский «Эрмитаж»!

Был в Андреевском рынке трактир, где кормились мясные лавочники и разный рыночный люд. Заходили и мы, голодные студенты, съесть миску жирных щей или вкусного-превкусного супа-гороха с кусками свинины.

Хозяин, нестарый мужчина, но грузный и отекший, сидел за буфетом, щелкая на счетах. Звали его по прозвищу Полкан, настоящей фамилии его я не знаю.

Своих посетителей Полкан знал всех, знал он и нас, «бедных студентов».

Как-то раз, войдя в трактир, мы, весело отплясывая американскую чечетку, спели на мотив популярной в то время песенки «Цыпленок тоже хочет жить» переделанные нами куплеты: «Студенты бедные, студенты бледные, студентам тоже надо есть», и под общее одобрение присутствующих Полкан приказал своему Ванечке-подавальщику, гаркнув на весь трактир: «Давать художникам по стакану чаю бесплатно» — и тронул наши души.

Временами Полкан запивал, тогда его вязали и запирали рядом в кладовку. Оттуда доносился его ужасный рев и ругань. Он бился, выл, как дикий зверь.

В такие дни за буфетом-кассой становились по очереди его две красавицы-дочери, младшая — еще совсем юная девочка. Признáться, мы втайне любовались очаровательными белокурыми сестренками. В этом чертовом логове они казались нам спустившимися с неба ангелами. Однако романтическим порывам существовать было суждено недолго. К ужасу своему мы заметили, что наши неземные существа невозмутимо слушают нецензурную брань отца и, как ни в чем не бывало, так же ругаются с Ванечкой, уличая его в плутовстве.

Обычно в такие дни в трактир отца являлся сынок — молодой человек в технической фуражке — и требовал со скандалом у сестер денег из кассы. Денег брат требовал на шампанское «Абрау-Дюрсо», которое тогда только появилось и которого он еще не пил, а в доказательство своей правоты приводил довод, что отец его уже давно попробовал у Чванова на Питерской стороне. С ним всегда были цыгане, все они были нетрезвые.

Боже мой! Сколько неповторимого в этом трактире!

В углу сидит рваная худенькая, с интеллигентным лицом старушка. Она сидит в стороне и считает груду медяков — милостыню. Старушка зорко наблюдает за всем.

Вошел молодой деревенский паренек — красноармеец, в длинной, до пола, кавалерийской шинели. Старушка долго презрительно его разглядывает. Не утерпела и начала на весь трактир срамить солдатика. «Что же ты, братец, в такой шинели ходишь, запутаешься в полах, как в бабьей юбке, и упадешь. А еще воевать собрался. Кавалеристу на лошадку садиться надо да воевать, надо коротенькую венгерку носить. Какой ты вояка в эдакой поповской рясе!» Солдатик попытался что-то отвечать, да старушка давай его учить всяким военным артикулам да ко-



По окончании ВХУТЕИНа. Слева направо: Е. Чарушин, В. Курдов, Ю. Васнецов, Н. Костров. Фото. 1926

мандам, да пошла костерить его, бедного, под хохот и удовольствие подвыпивших мясников. Пришлось бедному солдатику из трактира бежать. Осталась победительницей старушонка.

Ванечка почтительно наклонился к нам и шепотом сообщил, что нищая старушка — графиня бывшая, а граф с графинятами в Париж умотал.

Обедали, конечно, мы редко. Иногда раз в неделю, а то и раз в месяц. В ту пору мы занимались кубизмом у Малевича. Работали с таким рвением и увлечением, что ни днем ни ночью не успокаивались от всего того, что входило в нас, очарованных миром «беспредметного ощущения». Мы жили, как отрешенные от мира, поглощенные открывшимся для нас новым искусством.

Картошка на рынке стоила 7 копеек килограмм. Вот на 7 копеек в день и питались вдвоем мы с Юрой Васнецовым. Жили и не тужили. Варили картошку, ели вместе и думали, говорили об искусстве. Без счета раз провожали друг друга от дома до дома и решили даже съехаться, чтобы жить вместе, не расставаясь.

Однажды такой случай был. Сидим мы с Юрой у меня в мастерской. Голодные, сосет в животе, и соображаем, где бы нам поесть досыта. Голь на выдумки хитра, и пришла мне мысль в голову пойти в трактир к Полкану, заказать обед — самые дорогие блюда, а при расчете разыграть сцену, как в театре, — забыли, мол, деньги дома. Всю драматическую роль взял я на себя, а Юрочку только просил одно говорить: «не помню», и все. Да еще в ответственный момент не расхохотаться, говорят, у артистов это бывает от нервности.

Не раздумывая долго, отправились мы к Полкану. Подавальщик Ванечка ловко смахнул со стола полотенцем крошки и подал карточку. Выбрали мы не спеша первое и второе, и охватило меня вдруг «сценическое волнение», и в рот

ничего не лезет. Деваться было некуда. Обед съели, и наступила пора моего «выхода».

Помню, как я перепуганно крикнул не своим голосом: «Ванечка, получай!» и сразу успокоился. Лезу в карман за бумажником, не нахожу. Начинаю роль играть, шарю по карманам, вспоминаю вслух, где же я его оставил или, может быть, потерял? Бумажника, конечно, нет, я все больше в роль вхожу по Станиславскому. И Юру своего спрашиваю: «Ты не помнишь, когда мы сюда шли, брал я бумажник со стола или нет?» Партнер мой тоже не теряется и с выпученными глазами испуганно отвечает, как уговорились: «Не помню, Валь». Тогда сам Ванечка испугался и спрашивает, озираясь на соседние столики: «Рядом с вами, не заметили, кто из этих прощелыг сидел? А то ведь у нас сопрут вмиг гопники с рынка».

Мы, конечно, говорили, что дело не в деньгах, а неудобно не расплатиться за обед, вот в чем беда! Тут Ванечка начал даже обижаться, что такой разговор может быть, так как он нас знает, благородных художников. Обидно, что, наверное, в трактире обчистили. И проводил, сокрушаясь, нас до дверей.

Через несколько дней мы отдали свой долг Ванечке, сказав, что бумажник с деньгами оказался дома.

Спустя много лет зашел я на Невском в ресторан «Восточный». На вешалке гардероба вдруг узнал Полкана. С радостью вспомнились далекие годы молодости, и я напомнил человеку, взявшему у меня пальто, о нашем давнем знакомстве. Старый добрый Полкан доверчиво поведал мне, как самому близкому другу, о своей нелегкой судьбе и судьбе своей семьи.

И мы в этот день оба помолодели.

ВЛАДИМИР ЕВГРАФОВИЧ ТАТЛИН

В студенческие 1920-е годы я часто видел В. Е. Татлина у нас в общежитии на Литейном дворе. По субботам он приходил мыться в ванной, которую мы для него топили. Он шел к нам на Васильевский через мост Лейтенанта Шмидта, высоченный, своими широченными шагами. Весь его вид являл собой нарочитый облик рабочего в кепке. На плече могла быть к тому же намотана проволока, подобранная по пути, или лист железа, годный для его конструкций.

Мне вменялось в обязанность тереть спину «мастеру». Татлин требовал, чтобы его называли именно так. Я с усердием выполнял почетные обязанности банщика, восхищаясь его жилистой атлетической фигурой во время этой процедуры.

Как-то раз Татлин спросил меня, что я намерен делать после окончания Академии. Я ответил, что хочу идти к Лебедеву в Детгиз. На это Татлин с иронией пробасил: «Конечно, рисовать разные носы для детей интересно, но шел бы ты ко мне». Все-таки, несмотря на лестное предложение, я предпочел рисовать «носы для детей».

Обычно в день прихода Татлина в общежитии затевалась борьба. Приемам и правилам французской борьбы нас обучал Татлин. Говорили, что в бытность матросом он боролся с профессиональными борцами. Завершалось все пением старинных песен.

Татлин славился пением и игрой на бандуре, собственноручно им сделанной. Он бесподобно исполнял украинские песни бродячих слепцов и лихие казацкие песни Запорожской Сечи, теперь забытые.

Тогда же возник мой интерес к работам Татлина. С восхищением смотрел я в бывшем музее Новой живописной культуры холсты сидящих обнаженных

на красном фоне, «Голову матроса»[38], доску «Старобасманная». Мне нравится татлинская напряженная гнутая линия рисунка, в ней лаконизм, свойственный русской иконе, я и по сей день остаюсь поклонником искусства Татлина. И все-таки у меня не было желания идти к нему в ученики.

В 1923 году в ИНХУКе Татлин осуществил инсценировку поэмы В. Хлебникова «Зангези», написанную автором в год его смерти (1922). Постановка явилась как бы данью любви и памяти поэта. Татлин сам стал режиссером, сам сделал беспредметные декорации, играл заглавную роль. Заумные стихи Татлин читал находясь наверху, на хорах между колонн зала. Второй чтец — художник Л. А. Юдин — был публике не виден, он стоял на лестнице за щитом декорации. Действующими лицами были мы, студенты, и представляли массовку в своих обычных одеждах. В определенный момент окрашенная в голубой цвет доска, обозначающая звук «эль», двигалась по проволоке снизу вверх сцены. Представление происходило в тесном переполненном молодежью зале. Действие с восторгом принималось зрителями, хотя и было непонятным. Так велико было наше доверие к искусству будущего. Шла «Зангези» всего несколько раз. Профессиональная общественность театров на спектакль не реагировала, она его просто не видела.

В истории остались лишь память об этом событии и великолепный рисунок, послуживший эскизом для декорации Татлина.

Событием в тогдашней художественной жизни стал проект памятника III Интернационалу, выполненный Татлиным по ленинскому плану монументальной пропаганды. «Татлинская башня», как обычно ее называли, была центром споров и кипящих разногласий за право утверждать новую эстетику пролетариата. Проект памятника бросал вызов Эйфелевой башне. Участвовавший в спорах А. В. Луначарский считал проект башни уродливым и эстетически несравнимым с парижским.

Я видел башню в 1923 году, когда она еще находилась в мозаичной мастерской Академии художеств. Конструкция стояла на постаменте, затянутом холстом, внутри которого имелось устройство для ее вращения. По идее создателя, башня должна была поворачиваться согласно годичному циклу. Для этого человек, находившийся внутри постамента, вручную должен был поворачивать башню. Обычно это делал помощник Татлина архитектор И. А. Меерзон[39]. В ответственную минуту механизм часто заедало, башня скрипела и не поворачивалась. Легкая конструкция из деревянных некрашеных реек, спирально устремленных вверх по наклонной оси, на меня производила сильное впечатление. Мне она казалась волшебным творением.

Уже в наши дни, в 1981 году, произошла моя вторая встреча с башней на выставке «Москва—Париж» в Москве. Макет памятника III Интернационалу был восстановлен зарубежными архитекторами. Перед моими глазами — малоузнаваемое сооружение из полированного и окрашенного охрой дерева. Я недоумевал, как можно пренебрегать принципами татлинского отношения к материалам. Надо полагать, что создатели макета оказались в полном невежественном непонимании этого. Такое же непонимание задачи художника проявилось на этой выставке в показе «Квадрата» Малевича. Холст был бесцеремонно окантован черным штапиком, нарушавшим весь замысел Малевича. В оригинале «Квадрат» исключал рамку.

В Институте художественной культуры находились экспериментальные мастерские художников К. С. Малевича, М. В. Матюшина, В. Е. Татлина. Татлинская мастерская была строго засекречена от Малевича. Ссора между ними произошла из-за расхождения взглядов на искусство. Татлин не признавал влияния на свое творчество ни Пикассо, ни кубизма, которое ему приписывал Малевич.

Свою работу Татлин считал новым открытием вне западного влияния, говоря, что исходным интересом для него послужила русская икона.

Никто не знал, что делается в татлинской мастерской за семью замками. Даже мой товарищ Женя Некрасов мне ничего не рассказывал.

Ходили только слухи о том, что там левкасят и изготавливают доски, изобретают летательный аппарат. Ученикам для полной конспирации нужно было научиться писать слова буквами в обратном направлении. В стене метровой толщины старинного дома было пробито отверстие — «волчок», чтобы видеть, кто стоит у дверей. Жили оба художника по одной черной узкой лестнице. Завидя из окна мастерской идущего по двору домой Малевича, ученики Татлина должны были встать у дверей с топорами, чтобы преградить Малевичу путь в мастерскую, в которую тот и не помышлял входить.

Трудно всему этому поверить, если бы не знать со всей достоверностью горькую правду описанного.

Вспоминая об этой досадной детской игре взрослого и большого художника Татлина, видишь еще и другие «забавы», установленные им в мастерской, как некая дань его матросской жизни. Его ученики дежурили «на вахте», чистили картошку «на камбузе».

В 1930 году Татлин переезжает в Москву, там он заканчивает макет своей летающей птицы, остроумно назвав ее «Летатлин». В своей идее он находит поддержку некоторых писателей, инженеров, летчиков, ученых, образует общество друзей «Летатлина». Во время демонстрации макета летающей птицы среди зрителей оказался известный летчик Валерий Чкалов. Одержимый желанием летать, он спросил Татлина, можно ли на этой конструкции летать, на что последовал ответ: «Мое дело создать аппарат, а летать ваше дело», выразивший безразличие автора к практической задаче. Он олицетворял собой классический пример противоречия в единстве.

Примыкая к конструктивистам с их идеей «вещизма», Татлин, отвечая на вопрос: «Что такое искусство?» — говорил: «Искусство — это ВЕЩЬ, сделанная искусно». Нет нужды опровергать спорность этого определения. Время по-разному отвечает на один и тот же вопрос, важнее увидеть в непостоянстве взглядов и поведении художника его главную сущность, подчас не совпадавшую с его словами.

В Москве он снова возвращается к театру, работая у Таирова и никаких революций не совершая. Больше того, он возвращается к давно оставленной натюрмортной живописи.

У Татлина работали многие художники-ученики. Что же все-таки они делали? Чему учились? Ответить не берусь. Одно несомненно — покидая учителя, они не несли продолжения его взглядов в своем творчестве. Неизвестна судьба художника Пчелиной. Дормидонтов [40] ушел в живопись. Архитекторы И. А. Меерзон и Т. М. Шапиро [41] занимались ординарным строительством. Некрасов сменил свою профессию на кинооператора, ничем себя на этом поприще не проявив.

Татлин оставался один, пребывая всегда неповторимым замечательным художником.

ЗНАКОМСТВО С ЛЕБЕДЕВЫМ

Осенью 1926 года мы, студенты пятого курса, узнаем, что дипломной работы нам писать не надо.

Наш вольнодумный курс решено выпустить на все четыре стороны досрочно, дабы не распространять пагубное влияние «левых». Академия должна быть во всем своем величии. Мы ничуть не огорчены.

Позади узкие и темные академические коридоры, впереди — бесконечно многогранно сверкающая жизнь.

Сразу все изменилось. Военкомат определил Колю Кострова во флот, Женю Чарушина — в пехоту. На прощанье идем сниматься все вчетвером.

«У руля искусства» остались двое — Юра Васнецов и я, таков наказ товарищей.

Начинается самое вдохновенное время.

Оказывается, что можно начать все сначала. Кругом совсем неведомые пути-дороги нового искусства.

Что такое кубизм? О чем говорит Филонов? Что делает Татлин втайне от всех со своими учениками?

На Исаакиевской площади,в доме купца Мятлева творят художники — каждый свое чудо. Как все это интересно!

Загадочный Малевич с учениками занимается супрематизмом, они «беспредметники», называют свое объединение УНОВИС — «Утвердители Нового Искусства».

Говорят, у художника Мансурова [42] в мастерской висит новая рогожа и он в дружбе с В. Клюевым и С. Есениным. Больше нам ничего о нем не известно.

А может быть, старушка-живопись действительно умерла и надо идти на рабфак?

Мы ходим по улицам с думами, разрываемые противоречиями.

Неужели искусство, о котором мечталось с детства, никому теперь не нужно?! Часто спорим друг с другом, и от этого всего впору броситься с моста в Неву.

И вот в этих бушующих волнах страстей «левого» искусства появились детские книжки художника В. В. Лебедева. В этих книжках все было ново и точно. Они для меня стали как бы земной твердью.

Оказывается, предметный мир и предметное искусство нужно хотя бы для маленьких детей. Мы спасены! Спасибо вам, маленькие дети, пока вы не испорчены взрослыми рассуждениями об искусстве! Вы спасли его, сами того не ведая. Спасли и нас, грешных, художников детской книги.

Я часто употребляю слово «мы». Потому что ничего не делалось в то время в одиночку и мы, товарищи, вместе искали призвание.

Что делать? Как работать? Нельзя быть просто невежественным. Мы понимаем, что новое искусство делают нормальные, а не сумасшедшие художники. Надо же это, наконец, осознать.

Стало быть, надо идти к этим загадочным художникам и, если нужно, пасть в ноги и вымаливать у них тайну «трех карт» искусства.

Решили пойти к Лебедеву домой. Пустит ли художник? Может быть, не захочет и разговаривать?

Отправились с папочками работ. Знает ли кто из вас, что такое войти в мастерскую любимого художника? Это незабываемо. Я и сейчас с волнением вспоминаю все до мелочей.

Большой двусторонний ореховый мольберт, рабочий стол на козлах и сам художник. На стенах — кубизм, рисунки прачек и балерин, висят боксерские кожаные перчатки. На полу лежат гантели. Во всю стену огромный шкаф с книгами. А рядом, у окна, в идеальном порядке блестят столярные инструменты — ножовки, стамески, рубанки, тот самый «рубанок, который сделал рубанок» [43].

Одет Лебедев был по-американски. На нем кожаные желтые краги, английские бриджи, ковбойская рубашка с засученными по локоть рукавами. И сам он, подвижный, с широко расставленными ногами, будто в боксерской стойке. Его суждения неожиданны и очень точны. Всем своим обликом он просто сразил нас наповал.

Посмотрев мои рисунки шпаны, которые я принес показать, Лебедев сказал мне: «У вас все неверно, посмотрите, как у меня сделано» — и показал свою «Улицу революции» [44].

От волнения мы мало что соображали, но все-таки высказали главное.

Попросили его зайти к нам, в мастерскую, на 5-ю линию Васильевского острова, посмотреть работы. Лебедев согласился. Назначили день и час. Произошло чудо, да, самое настоящее чудо! Лебедев придет к нам смотреть работы.

У меня в мастерской была предпринята уборка с мытьем полов. Юра Васнецов притащил свои вятские скатеренки и вышитые полотенца, на которые мы расставили дымковские игрушки и развесили по стенам множество работ, набросков и этюдов. Юра приволок свою огромную дипломную работу «Каменотес», я — наброски зверей. Получилась настоящая выставка. Что-то скажет Лебедев?

Но вот главная загвоздка — полагается угостить гостя, а денег нет. Занять не у кого. У товарищей ни у кого ни копейки. И я пошел на шаг, который никогда не делал. Решаюсь продать единственную ценную для меня вещь — новую суконную тужурочку, которую мне сшила мама и просила носить на здоровье. Ничего более ценного у меня тогда не было.

Продавать нужно ее на толкучке. Как это делать? Я продавать не умею и почему-то стыжусь. На счастье, неожиданно приходит Коля Костров, приехавший на один день по увольнительной из Кронштадта. Коля берется продать тужурочку сам.

Понесли на толчок. Взял Коля тужурочку на руку, хлопнул по ней другой и, весело похваливая товар, пошел в толчею. Я иду сторонкой и смотрю, как тут же завязался торг и пошла моя тужурочка в чужие руки. Ну вот и деньги есть. Теперь нужно сообразить, чем угостить совсем непростого гостя. Думали-думали мы с Юрой и надумали: водку пить Лебедев не будет; для него надо купить дорогого коньяку, на оставшиеся деньги швейцарского сыра на закуску. Самый аристократический завтрак. Все купили, в шкафчик спрятали, чтобы не сразу, а подходящий момент улучить, и к этому случаю столик приготовлен был с красивой деревенской скатерью.

Ждем, волнуемся.

Лебедев пришел точно в час.

Вошел — и сразу к окну. Стал смотреть из окна на улицу и вспоминать, что когда-то он в этой мастерской бывал, и начал рассказывать историю в связи с этим.

На работы никакого внимания не обращает. Мельком заглянул на нашу выставку, и все рассказывает про то, как он на Васильевском острове жил и что было кругом.

Мы все-таки что-то промямлили насчет кубизма и заикнулись, не возьмет ли он нас в обучение. Лебедев на это ответил: «Учить вас я не могу, а если хотите, идите к Малевичу. Кубизм он знает, и научиться у него можно. — И добавил: — Если вас Малевич под себя не подомнет — хорошо. Ну, а если случится наоборот, туда вам и дорога, значит, слабоваты».

Говоря о кубизме и беспредметном искусстве, Лебедев заметил, что в Ленинграде работали две группы — одна во главе с Татлиным, стало быть, Татлин, он и Митурич [45], другая во главе с Малевичем.

«Мы, — сказал Лебедев, — исходим из самого процесса работы — потребности намазать краской на бумаге или холсте, то есть в основе метода заключается материальность. Малевич с учениками исходят из умозаключения. Сначала рождается в голове идея, а потом следует ее воплощение. Кубизм — не от слова «кубик», — добавил Лебедев.

Слушая Лебедева, мы не все понимали, но еще больше убедились, что надо обязательно все познать на практике и теперь нас ничем не свернешь в стремлении узнать, что такое кубизм.

Лебедев как бы не заметил наши работы, он был полон своими воспоминаниями. Все было очень непросто, и мы не знали, как приступить к приготовленному коньяку. Хотелось поговорить с ним по душам, а Лебедев держался с нами на расстоянии. Все надежды были на то, что за рюмочкой, может быть, все будет проще.

Набравшись храбрости, просим не отказать позавтракать с нами и вытаскиваем бутылку. И вдруг — наотрез отказ. Лебедев сказал, что торопится, так как приехал его старый друг — художник Козлинский [46] — и он должен уйти.

Прощаясь, мне сказал: «Вам можно попробовать сделать что-нибудь для детей, заходите ко мне в редакцию».

И ушел.

Мы остались в безмолвие, не понимая, что произошло. Ушел, даже не посмотрев работы, и не захотел с нами выпить.

С досады, голодные, достали злополучный коньяк, опростали бутылку и съели сыр. Помянули мамину тужурку. «Ну вот, — сокрушался Юра. — Тебя-то Лебедев заметил, а на мои, Валь, работы и внимания не обратил. Везет вам, ребята».

Я иду в Детгиз. С трепетом поднимаюсь по лестнице Госиздата, нынешнего Дома книги.

Под мышкой у меня папка с рисунками, мои первые пробы иллюстраций «для Лебедева», как мы тогда говорили.

С волнением подхожу к двери, на которой обозначены дни и часы приема Владимира Васильевича. Испытываю знакомое с детства чувство, охватывающее меня всегда перед экзаменом. Что-то скажет этот необыкновенный, такой недоступный и такой замечательный художник. . .

Великолепно одетый, спортивный Лебедев сразу озадачивает меня тем, что обращает внимание не на работу, а на мои бицепсы, ощупывая и оценивая меня на предмет пригодности в качестве боксера на ринге. Кажется, по всем статьям я подхожу для бокса.

А потом. . . Потом происходит еще более поразительное. Рассмотрев мои рисунки, Владимир Васильевич берет бумагу и тут же, при мне, рисует сам то, что никак у меня не выходило. Его волшебная рука безжалостно, с холодной ясностью указует на мои ошибки.

Урок преподается артистически.

Уничтоженный, собираю в папку и прячу драгоценные рисунки метра. Хочется скорее бежать обратно, никого не замечая, никого не видя, — домой, работать.

ЧЕМУ УЧИЛ ЛЕБЕДЕВ?

Так получилось, что когда речь заходит о моей принадлежности к учителям и школе, то чаще всего называется имя художника Владимира Васильевича Лебедева.

Как говорилось выше, моими преподавателями по школе были многие. Но и я сам называю учителем своим никого другого, как именно Владимира Васильевича, хотя я никаких школьных дисциплин у него не проходил, учебных занятий он со мной не вел и педагогических заданий его я не выполнял. Чем же все-таки это обусловливается?

Раздумывая по этому поводу, должен сказать, что работа с Лебедевым самым существенным образом отличалась от работы со всеми предыдущими учителями и стала определяющей в моей профессиональной практике.

В академическом смысле Лебедев не учил, наоборот, его «школа» требовала забыть заученные и выученные приемы, системы и схемы. И все-таки Лебедев

учил. Он учил прежде всего любить жизнь, относясь к ней избирательно, проявляя неотъемлемое право каждого человека любить нечто лишь ему дорогое, предпочитая его всему остальному.

Первая заповедь, которую исповедовал Лебедев, гласила: художник должен, как он выражался, иметь свой роман с жизнью. Это и должно провоцировать желание работать, желание выразить свою любовь средствами искусства.

Лебедев говорил по этому поводу так: «Если на вопрос, что вы больше всего любите, мне отвечают: «искусство» или, например, «книгу», я делаю вывод — глупец. Надо любить не книгу, а жизнь, ради которой появилась книга, а не книгу ради книги, не искусство ради искусства».

Отличительная черта лебедевского понимания искусства заключалась в прямой зависимости художника от самой жизни. Он часто говорил, что художнику нужно быть не только полезным, но даже необходимым для своего государства, он должен найти свое место в жизни.

Лебедев высоко ценил социально активных художников. Он был противником всякого «стола заказов», по его выражению. Учил нас понимать заказ на работу как проявление доверия государства.

Нашу работу Лебедев рассматривал, по существу, как следствие ремесла, уважал в профессии художника мастерство, приравнивал наш труд к труду рабочего и развенчивал этим понятие о «жрецах искусства».

Возникшая нужда в ином, революционном воспитании молодого поколения вызвала необходимость дать малышам детскую книгу, способствующую познанию ими новой жизни. Нужно было создать новое детское издательство. Эту огромную, сложную и увлекательную работу возглавили литературный редактор С. Я. Маршак и художественный редактор В. В. Лебедев. Поначалу издательство имело только одну маленькую редакцию — «зародыш» будущего советской детской книги, снискавшей впоследствии признание во всем мире.

Детская литература времен «Мира искусства» не соответствовала новым задачам. Надо было искать иные пути, иных авторов — писателей и художников.

Лебедев считал, что художник, работающий для детей, должен не только любить, но и знать изображаемое. Осторожно и внимательно он начал подбор одного за другим нужных ему для дела художников, строго учитывая индивидуальные особенности каждого.

Первым Лебедев привлек А. Ф. Пахомова. С удивительной прозорливостью он увидел в нем нечто большее, чем тогда собой представлял Пахомов. Лебедев заметил в художнике органическую привязанность и любовь к крестьянской жизни. Об этом говорили образы деревенских детей, изображаемые Пахомовым. Детгизу такой художник был совершенно необходим. Лебедев учил Пахомова тому, что делал сам Пахомов, то есть помогал ему выразить самого себя и стать тем, что он есть.

Годом позднее к работе в Детгизе Лебедев привлек художника Е. И. Чарушина, который пришел сюда уже сложившимся мастером; животных он изображал профессионально. Лебедев уделял внимание молодому художнику, стремился помочь ему раскрыть внутренний мир и дал ярко расцвести дарованию Чарушина, стимулируя необходимые условия для его успешной работы, не ущемляя интересов ни самого художника, ни издательства.

Пожалуй, самым убедительным примером того, как учил Лебедев, является его работа с Ю. А. Васнецовым. Тут в полной мере сказались лебедевский аналитический редакторский ум и талант, способность разгадывать в художнике собственное, главное, иногда лежащее под спудом академического багажа и многих условностей. Таким предстал перед Владимиром Васильевичем Ю. А. Васнецов



В. Курдов и В. Лебедев. Фото. 1930

впервые. В ту пору он был художником «вообще» и написал академический диплом с натурщика — холст под названием «Каменотес». Угадать в этой работе Васнецова-сказочника не могло никому прийти в голову.

Свою первую книжку для детей — «Карабаш» В. Бианки — Васнецов сделал в 1929 году. Тяжело давались молодому Васнецову рисунки к этой книге. В доказательство достаточно сказать, что потрудились, вернее, руки прикладывали к ней и я, и Женя Чарушин. В конце концов, работа Лебедевым была принята. Владимир Васильевич не мог не заметить тех затруднений, которые тормозили дальнейшее развитие художника, и он начал терпеливо расчищать его талант, как нумизмат старинную монету, пока он не засиял своим подлинным блеском. Это произошло во второй книжке-картинке — «Болото» [47], того же автора. С нее начинает свой неповторимый путь Васнецов, источником дарования которого послужили впечатления вятского детства с его ярмаркой-свистуньей. Уместно заметить, что и Маршак первостепенное значение придавал тем писателям, которые, как говорил, «имеют свою губернию».

Лебедев учил видеть искусство не только в музеях, не только в Эрмитаже. Оно существует повсюду, и на толкучке тоже, часто говорил нам Владимир Васильевич. Сам он любил ходить по толчкам и базарам, где слушал уличных певцов, любил их песни в вагонах пригородных поездов и всюду наблюдал жизнь.

Лебедев-редактор, давая работу, подбирал рукописи обязательно по мерке души художника, его редакторский принцип не опирался на «талантливость», а основывался на знании художника, которое может быть необходимо и передано в познавательном смысле детям. Убедительной была его работа с художником В. А. Тамби [48]. Лебедев ценил энциклопедические знания Тамби, влюбленного в технику машин, кораблей, автомобилей и самолетов, он понимал значение внутреннего мира художника в его работе для детей.

Моя первая работа для Лебедева — иллюстрации к повести Бианки «Аскыр» — запомнилась мне так, словно это было вчера. Делая рисунки к этой книге и вкладывая в них все свои возможности и старания, я безбожно затянул все сроки. Однако судный день наступил. Тяжко было идти к «операционному столу» Лебедева. Владимир Васильевич «препарировал» рисунки с точностью хирурга; он их не поправлял, а безжалостно вскрывал все их недостатки, с безучастным видом показывая их мне. Окончательно он «приговорил» меня следующими заключительными словами: «Вы смотрели зверей в Зоомузее, поэтому у вас получились чучела с них, а не живые наблюдения. Рисунки оставьте в редакции, все равно на этой работе ничего больше из вас не выжать».

Я был убит, но Лебедев был прав, взять с меня больше было нечего. Рисунки я сдал. Урок запомнился на всю жизнь.

Безучастие Лебедева было лишь внешним. После, перед сдачей рисунков в производство, Владимир Васильевич поправлял их, внимательно «штопал» наши прорехи, не вмешиваясь в творческую сферу, а проходился по ним ремесленным умением с целью обеспечить полиграфическое качество воспроизведения.

Лебедев учил становлению художника в большом и главном смысле. Он не прощал безделья, ревниво следил и требовал от нас работы с натуры, всегда давая понять, что работать для детей можно только в том случае, когда художник отделит от себя «выжимку» всего приобретенного ранее в искусстве.

Дело детской книги было его дело, дело его соратников — Тырсы, Лапшина, Конашевича [49] и младших товарищей — Пахомова, Чарушина, Васнецова и других.

Художнику, работавшему у Лебедева, нужно было в совершенстве знать все процессы книжного производства, от шрифта, верстки до печатания книги. Лебедев требовал знания технологии типографской и литографской печати, и мы постоянно находились у печатных станков и машин. Мы, художники Детгиза, как правило, литографировали свои оригиналы сами, месяцами просиживая за камнями в литографии.

Лебедев выучил нас книжному делу, он сделал из нас профессиональных, знающих свое дело мастеров. Он не признавал объяснения затруднений в работе словами «не выходит» или «не получается», считая эти слова дилетантством, не применимым в профессиональной жизни.

Было бы ошибкой думать, что все у Лебедева сводилось к утилитаризму. Свою главную ставку Владимир Васильевич делал на становление художника в большом смысле слова, ревниво следил за каждым, в ком видел талант. Его метод воспитания был суров и жесток.

Естественно, что Лебедева интересовали главные проблемы искусства той поры, и в первую очередь спор вокруг «беспредметного искусства». Интересно, что в своей станковой работе в двадцатые годы он делал свой беспредметный кубизм и одновременно свои сугубо предметные книги «Вчера и сегодня», «Как рубанок сделал рубанок».

Как будто бы в этом есть раздвоение художника, но это лишь кажущееся раздвоение, на самом деле все здесь связано и цельно.

Отношение к беспредметничеству Лебедев высказал тогда же, напутствуя меня идти заниматься к Малевичу. Он сказал: «Беспредметное искусство должно вам только помочь оценить реальный предметный мир. Это так же полезно, как полезно поголодать, чтобы по достоинству оценить вкус простого хлеба. Оценить прелесть и сущность предмета можно только изголодавшись по нему».

Глубоко реалистическая позиция в искусстве самого Лебедева не помешала ему давать советы, исход которых совсем не был ему ясен. Рискованный эксперимент его ничуть не смущал. Он был строгим судьей и ничего не прощал. В этом сказался его характер боксера. Мы не ждали от учителя никакой пощады. Законы

ринга он применял в искусстве. Лебедев приучал и нас принимать удары судьбы и продолжать бой, пока стоишь на ногах. Побежденного он не жалел.

Лебедев выделял своих лучших учеников, применяя к нам мерку, годную в спорте. Он определял каждому место, как в состязании: первый номер, второй и третий, делая ставку своих надежд и симпатий. По существу, наша компания шла в одних секундах, как лошади на ипподроме.

Однажды Лебедев вывез нас, учеников, в Москву. То была первая большая выставка книжной графики в 1933 году, в пору расцвета ленинградского Детгиза. Он хотел и похвалиться нами перед москвичами — своими друзьями-художниками. Встреча происходила в мастерской К. Н. Истомина. Кроме хозяина, были С. В. Герасимов, В. А. Фаворский, М. С. Родионов и молодой гравер М. И. Пиков. Лебедев «демонстрировал» нас как лошадей перед знатоками. Ему хотелось, чтобы мы показали себя самобытно. Мне, Жене Чарушину и Юре Васнецову предстояло в этот вечер веселить общество москвичей, и мы честно «работали» на Лебедева. Старались, как только могли. Жене Чарушину нужно было говорить по-вятски, рассказывать разные были и небылицы, импровизируя и изображая в лицах нашу студенческую жизнь, и он до слез уморил всех. Мне нужно было исполнить «танец отца» — так назывался мой пляс, где я вертелся как черт через голову, выделывая разные антраша, какие мог только выделывать, удивляя этим всех. Потом пели: я — свои уральские частушки, Юра — старинные шансонетки и все вместе — «шпанские песенки». Конечно, Юрочка раздевался, исполняя свой коронный номер — балерину, и говорил на «китайском» языке: «Шарика входит в рота, выходит. . . опа» — и следовал жест, указующий, откуда выходит шарик.

Фаворским нам был представлен художник Пиков — бледный юноша с черной бородой (тогда еще бороды никто не носил). Он что-то сыграл серьезное на флейте. Потом все хором пели старинные русские песни. Пишу, и вспоминается, как было весело и хорошо. А главное, мы были наравне, в товарищеском кругу с замечательными художниками, любимыми нами. Лебедев остался доволен.

Нас с Владимиром Васильевичем еще одно роднило безраздельно — любовь к лошадям. У меня эта страсть возникла в детстве, в деревне, где я верхом на мухорках, гнедках и сивках без седла гонял в ночное, в кровь сбивая себе зад об худые костлявые холки и спины крестьянских одров. Это влечение к лошадям осталось у меня и по сей день.

Лебедев был знатоком лошадей. Живя в Петербурге поблизости от Коломяжского скакового ипподрома, он смолоду пристрастился к конному спорту. Он знал лошадей до тонкости, как знают только заводчики, жокеи и тренеры. Знал не только экстерьер лошадей, но и все родословные на память.

Лебедев открывал мне незнакомый мир конноспортивной жизни. Вместе мы стали ходить на бега, тогда в Ленинграде они еще были. Владимир Васильевич учил меня «высшей математике» в понимании науки о лошадях. Он знал всех рекордистов и их секунды, всех знаменитых наездников. Мы ходили на бега, не пропуская ни одного большого дня, не говоря о дерби.

Лебедев любил наш ленинградский маленький ипподром, считал, что лошадей смотреть можно только в Ленинграде. Выигрышная проходит совсем рядом с трибунами, лошадь бежит так близко, что можно ощущать ее дыхание и видеть налитые кровью ноздри, видеть исступленные лица наездников, ощутить всю страсть бега. Лебедев не был игроком на бегах, он любил смотреть на лошадь. Он любовался лошадьми, как женщинами. На трибуне мы не сидели на месте, мы бегали то в круг, то к весовой, то к конюшням, где конюхи-мальчики выводят изможденных, мокрых от пота, с поникшими головами, усталых после бега лошадей.

Возвращались с бегов всегда пешком. Лебедев не любил ездить в трамвае, он любил ходить пешком быстро и «захаживал» многих непривычных к тому. Доро́гой

Владимир Васильевич говорил о лошадях, вспоминал удивительно интересные истории о знаменитых рысаках Крепыше, Центурионе, американце Боб-Дугласе, об артистической езде прославленных наездников Барышникова, отца и сыновей Кейтонов. Захватив по дороге бутылку грузинского, мы шли к нему домой и беседовали у него в мастерской. Лебедевская страсть к лошадям в разговоре незаметно и естественно переходила в беседу об искусстве, и тут начиналось новое волшебство. Из шкафа лебедевской библиотеки доставались заветные книги, и для меня открывался новый мир чудес. Лебедев представлял мне своего любимого художника Теодора Жерико. С лупой в руках часами рассматривали и восхищались мы литографиями «жерикули», как ласково называл Лебедев Жерико, бесподобно увлекательно комментируя и затягивая меня в очаровательный мир образов художника.

Часы, проведенные с Владимиром Васильевичем, ни с чем не сравнимы. Поразительное знание искусства, эрудиция, острота ума и неожиданные, иногда парадоксальные заключения неповторимы.

Лебедев как бы «подсовывал» мне, как сваха, художников, многих из которых я знал только понаслышке, и радовался, когда видел, что его «предмет» попадает в душу. Так я узнал Густава Курбе, Анри де Тулуз-Лотрека, К. Гиса, Петра Соколова [50] и многих других. Лебедевская библиотека делала свое дело, и скоро я знал импрессионистов и кубистов. И это была его школа.

Лошади не были единственным увлечением Лебедева — он любил и знал цирк. Жил он рядом, и цирк стал для него вторым домом. В цирковом искусстве Лебедева устраивало многое — во-первых, его демократичность, точность мастерства, труд артиста у всех на виду. «Работа видна», — говорил он с уважением. И наконец, Лебедев очень ценил физическое совершенство человека, смелость, риск и цирковую эксцентричность. В цирке он убеждался в правоте искусства Тулуз-Лотрека и Пикассо. В цирке он рисовал на репетициях, наблюдал жизнь и познавал цирковые жанры. Жонглеры, канатоходцы, дрессировщики, наездники — все это знал Лебедев.

Он знал и династии цирковых артистов. Хорошо знал семейство Труцци. Выезд на шестерке лошадей божественной красоты Эммы Труцци [51] в золоченом кабриолете сводил Лебедева с ума. Я был свидетелем этого феерического зрелища и видел, что творилось с Владимиром Васильевичем. Действительно, было на что посмотреть и чем полюбоваться.

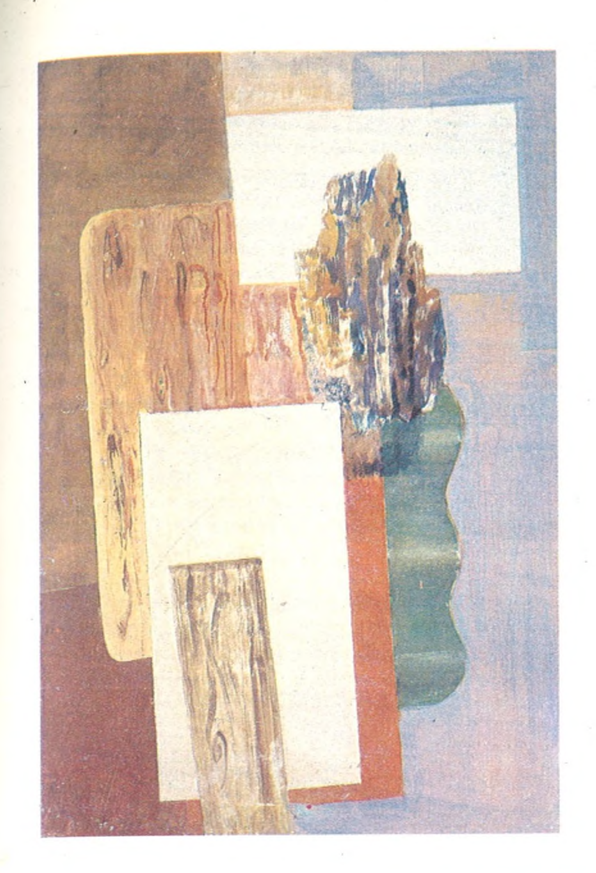
К цирку Лебедев приучал и учеников своих. Данью увлечения искусством цирка стали его книги «Цирк» и «Верхом» [52].

Говоря о Лебедеве, невозможно не упомянуть о его увлечении боксом. На заре возникновения русского спорта в Петербурге, во времена дядя Вани — знаменитого петербургского спортсмена, Лебедев начал заниматься у известного боксера Лустало [53]. Он выступал в цирке в качестве боксера на ринге, противником его был профессиональный боксер, у которого бой выиграл Владимир Васильевич. Я хорошо помню время, когда на расклеенных по городу афишах, возвещающих о состязаниях по боксу, была напечатана фамилия главного судьи — В. В. Лебедева.

О Лебедеве и боксе можно говорить много, это целая большая глава его жизни. Он не пропускал ни одного состязания по боксу и дружил с боксерами всю жизнь. До конца дней его ближайшим другом оставался И. А. Князев [54]. Мне кажется, большего знатока международного и американского бокса не было и нет.

Лебедев, рассказывая о чемпионах мира, знал каждый раунд боя на первенство мира. Он демонстрировал характер и манеру стойки боксера, у него были вырезаны фотографии всех знаменитостей. Он знал размеры шеи и груди каждого. Так он знал бокс.

Любопытно, что Лебедев, увлеченный боксом, не смог его нарисовать. Он сам мне говорил: «Вот странное дело, так люблю и знаю бокс, и сколько раз пробовал



Фактура дерева. 1926. Картон, темпера

Герань и столетник. 1977 – 80.
Картон, акварель, темпера





Ловля щуки. Иллюстрация к "Калевале".
1971 – 78. Бумага, карандаш, акварель



Букет с воробьями.
1977 – 80. Бумага, акварель, темпера

его изображать — не выходит». Видимо, профессиональное в спорте мешало непосредственности искусства. Лебедев-боксер побивал Лебедева-художника.

Не простой, а очень сложный человек был Владимир Васильевич. Среди людей он жил замкнутой жизнью. К широкому общению с людьми его не влекло. Он говорил про себя: «Мне с Лебедевым не скучно». Владимир Васильевич дружил с немногими избранными. Замкнутый, он всегда был начеку, готов отстаивать свою независимость. Сложность его натуры я ощущал, он то привлекал к себе, то по причинам, одному ему ведомым, холодно отступал. Свой характер он как-то мне сам определил словами: «Я во многом поступаю как женщина». К этим словам Лебедев объяснений никаких не добавил. В личную жизнь он никого не посвящал, а она была у него такой же непростой. Он любил женщин и много их рисовал и писал, оставаясь всегда «странным» художником, посвятившим себя искусству.

Два человека — Маршак и Лебедев — составляли единство в творческом содружестве. Это стало классическим примером творческой дружбы писателя и художника. Однако по человеческим свойствам они были на редкость разные. Маршак не очень-то хорошо видел из-за своей близорукости рисунки художников. При рассматривании их он то вставал на стул или, сняв очки, подносил их буквально к носу, водя им по листу. Твердой уверенности в том, что Самуил Яковлевич их хорошо видел, у меня не было.

И все же их работа вместе на протяжении почти всей жизни доказывает органическую слитность их натур, о чем свидетельствуют сами книги. Сомнению это не подлежит. Однако я часто спрашиваю себя, что же объединяло этот союз?

Видимо, в этом случае вступает в силу закон времени и задача, выдвинутая самой жизнью, которую решал каждый из них разными творческими методами. Этим, наверное, объясняется факт отдаления Лебедева от Маршака в период суровой критики, доставшейся на долю художника. Изоляция Лебедева от Маршака дает повод думать, что изобразительное искусство требует не только повествования, но и понимания формы выражения, то есть языка художника.

ПОХОРОНЫ ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВИЧА ЛЕБЕДЕВА

22 ноября 1967 года утром позвонили от Васнецова — два дня назад в больнице умер Владимир Васильевич Лебедев.

Через час Н. Костров, В. Власов и я собрались в Союзе художников — туда должна приехать вдова Лебедева — Ада Сергеевна Лазо [55]. Наше свидание состоялось в вестибюле. Она сообщила нам, что похоронами занимается Детгиз, и дала понять, что в помощи Союза не заинтересована, хотя панихида назначена на завтра у нас в Малом зале. С Адой Сергеевной был грустный и молчаливый Никита Чарушин [56].

На другой день с утра мы с Никитой встречали гроб с телом Лебедева, за которым уехал наш всегдашний похоронных дел мастер — вахтер Клим Федорович. Весь обряд в морге совершил давний друг Владимира Васильевича, в прошлом известный боксер Иван Князев.

В этот день в Союзе происходил прием работ выставкомом, приехавшим из Москвы, — неумолимая жизнь со своими обычными делами и суетой. В Союзе много народа, озабоченных своими делами живописцев. Когда проносили гроб с телом, все встали.

Знаменательно, что на стенах зала, в котором был установлен гроб, в это время экспонировалась выставка лебедевских плакатов «Окон РОСТА», воздавая честь и славу своему творцу. Революционное искусство Лебедева как бы стояло в почетном карауле у его гроба.

Удивление и несогласие охватило меня, когда я увидел Лебедева в гробу. Странное чувство протеста овладело мной при виде незнакомого мне лица с седой, окладистой бородой. Это не был Лебедев, которого я знал многие десятилетия — всегда чисто выбритым, с лицом, типичным для человека западного склада.

Еще более странно было видеть Лебедева в гробу, разделанном по-малярному под натуральное дерево, с накладными посеребренными давлеными веточками из картона. Этот обывательский стандарт не соответствовал представлению о Владимире Васильевиче. Не было в этом связи и с тем, что висело вокруг на стенах. Может быть, правильно поступил Малевич, когда уготовил себе супрематический ящик, разрушив тем самым все традиционные представления о гробе.

Характерной чертой натуры Лебедева была его обособленная личная жизнь. Из семьи родителей давно никого не осталось. Валидимир Васильевич никогда не вспоминал о родственниках и жил вне традиционных родственных отношений. Теперь же, по странной иронии судьбы, у его гроба стояли неведомые нам родственники.

Мне поручили вести траурный митинг. Пришли проститься художники, писатели, друзья. Из Москвы приехали директор Детгиза К. Ф. Пискунов, С. М. Алянский [57], Л. А. Кассиль.

Первым выступил от нашего Союза художник Е. Е. Моисеенко. Менялся караул. Произносились прощальные слова.

Самые проникновенные, самые точные и глубокие мысли высказал А. Ф. Пахомов. Удивительно верно и убедительно Алексей Федорович сопоставил значение лебедевских плакатов с ролью Маяковского в «Окнах РОСТА» и доказательно уравнял Лебедева с Маяковским. Как это верно и как мало об этом сказано в искусствоведении! Пахомов говорил о том, насколько взыскателен был Лебедев к своим ученикам, требуя глубокого изучения изображаемого предмета. По существу, он раскрыл творческий метод и лебедевское отношение к реальному миру. Пахомов напомнил, как нам, молодым художникам, предоставлялась возможность допускать любое обобщение, но только при непременном условии знания и изучения предмета, только путем познания жизни через изучение натуры. Алексей Федорович говорил о Лебедеве — человеке и художнике, любящем жизнь в ее бесконечном многообразии, любящем искусство от толкучки до Эрмитажа, о том, как необходимо художнику найти свой образный мир и соответственные ему средства выражения. Эта речь была мудрым напутствием и уроком многим молодым художникам, подчас думающим отвлеченными категориями. Пахомов говорил волнуясь, с большими паузами, заикаясь, дрожащим от волнения голосом, но всегда с предельно ясной мыслью.

Последним выступил от учеников Лебедева Василий Адрианович Власов. Говорил человек, потрясенный горем, он прощался с нашим Володей — учителем, другом и отцом нашим. Василий Адрианович прощался за всех, нас по-сыновьи.

Путь на Богословское кладбище лежал по набережной Невы, затем мимо крейсера «Аврора». Когда траурная процессия проезжала по площади Революции, мы увидели огромный увеличенный плакат Лебедева — матроса и красноармейца с винтовкой наперевес. Площадь была украшена к празднованию годовщины Октября. Это еще раз подтверждало значение лебедевского искусства для Советского государства.

На кладбище наши машины подъехали близко к вырытой могиле. Гроб не открывали, никаких церемоний. С треском могильщики вытащили пеньковые веревки. Слышно, как гулко стучат падающие замерзшие комья земли о крышку гроба. Каждый по обычаю бросил свою горсть земли, как бы соглашаясь со смертью. Сильные жилистые руки снова принялись за свое дело, и красивые гнутые сверкающие лопаты закончили его. Наступила грустная тишина. Медленно, группами

и поодиночке, все начали расходиться, вероятно думая об одном и том же, оглядываясь на мертвое «городище». Невольно спрашиваю себя, зачем нужно людям после смерти отгораживаться друг от друга и сохранять обособленность во что бы то ни стало, соблюдать табель о рангах, действующий при жизни? Даже на кладбище продолжают действовать законы неравенства. Вероятно, это нужно и хочется живым.

На опустевшей могиле замечаю одинокую фигуру женщины, заботливо укладывающую увявшие цветы. Я обращаю внимание на неизвестного мне человека. Заметив мою заинтересованность, ко мне наклоняется Василий Адрианович и спрашивает, узнаю ли я в этой женщине нашу академическую натурщицу Лёлю Николаеву, которую много рисовал Лебедев, и напомнил мне его рисунок «Девушка с гитарой». Конечно, это она, ее можно узнать по кругленькой кошачьей головке с челкой на известном рисунке Владимира Васильевича. Мне показалось, что в этом прощании натурщицы была затронута сама жизнь искусства.

Труднее было расходиться нам, ученикам, после похорон, и мы трое — Власов, Пахомов и я — решили поехать к нам домой.

В автобусе мое место оказалось рядом с Николаевой, совсем не молодой уже женщиной. Обращаясь ко мне, она вдруг сказала: «Скоро будет день смерти Замирайло[58]. Хорошо бы, если бы вы, художники, вспомнили этого необыкновенного, замечательного человека и устроили выставку его работ». Тут же она спросила меня, знаю ли я такого художника. Я ответил, что был знаком с этим беспокойным, старым и гордым человеком. Я сказал, что помню его в последние годы жизни, когда он, одинокий и почти ослепший, жил у нас в Союзе. Его фигура с благородной осанкой, в старомодной крылатке и широкополой шляпе как сейчас стоит у меня перед глазами. Я не мог не сказать, что был поражен любовью старого художника к юной девушке, которая ухаживала за немощным старцем в последние годы его жизни. Меня эта любовь трогала до глубины души, это была благородная, в полной мере возвышенная любовь, которую редко можно наблюдать в жизни людей.

Каково же было мое удивление, когда моя спутница сказала мне, что эта молодая девушка была она, Николаева Лёля, та самая натурщица, на которую мы, студенты, бегали смотреть на курсы, где она позировала, та самая лебедевская «Девушка с гитарой».

РАССКАЗ ЛЁЛИ НИКОЛАЕВОЙ О В. Д. ЗАМИРАЙЛО

— Это была я, и у нас ничего плохого не было, чистая была любовь. Когда в Союзе ремонт был, Замирайло негде было жить, у него совсем никого не было, кроме меня. Я ходила, убирала ему комнату, кое-что готовила поесть, а то он и не поест, и голодный целый день. Попросила я мужа, можно ли его к нам на месяц взять пожить. Муж согласился, и взяли мы его к себе. А потом устроили его в дом престарелых. Сначала он жил там с хорошими людьми, да гордый был характером. Если кто не так скажет или сделает — не терпел, замечания делал. Всегда справедливый, строгий к себе и людям был. Что-то не поладил с директором, и тот перевел его в другой корпус, где жили алкоголики, да воры, да проститутки бывшие. Вот к ним он и попал. А я в то время с мужем да с детьми, двое у меня их, в деревню в Калининскую область уехала на лето. Приехала я оттуда, пришла к нему, а он совсем плох, и все его ненавидят да смеются над ним. Кругом вонь да грязь. Руки его все, простите за выражение, в дерьме и ноги тоже, видно, в уборную ходить ему, слепому, трудно было. Я увидела, заплакала, ничего никому не сказала. Воды теплой достала, мою его руки, а сама плачу. Эти руки, которые весь мир восхищали своим искусством.

А он мне говорит, успокаивает: «Ничего, я теперь спасен, теперь я спокоен, раз ты пришла, не забыла, теперь все будет хорошо».

Сам ни на что не жалуется. Я говорю — не оставлю я вас здесь, возьму домой. На столике его кружка стоит, черная, вся гудит от мух, и внутри и снаружи корка от грязи да сахара. Стала я ее отмывать, а она и потекла, вся в дырах оказалась. Думаю, посоветуюсь с мужем и детьми и привезу его домой. Пришла домой, решили мы его назавтра брать к себе, и написала я письмо в Смольный, все как есть написала, и на письмо слезы капали. Как же так может быть, художник знаменитый на старости погибает! На другой день приезжаю за ним и вижу, койка его пустая стоит. Оборвалось все у меня, спрашиваю, где он. Мне говорят, вечером помер. А другие люди другое рассказали. Забеспокоилось начальство, видит, кто-то у него был, ничего не сказал, а может, заступник какой, и решили его скорее вымыть. Пришли братья милосердия, а знаете, какие они грубые там. Потащили его в ванную силой мыть, он криком кричал, видать, голове было больно, ведь он гипертоник был, и от горячей воды он там и умер. Похоронили его в Петергофе, заметное место было. Я до войны навещала могилку, а после войны приехала, и найти ничего нельзя. Бомба тут упала, и места не узнать. Надо вам выставку его устроить, я знаю, у кого работы хранятся. Спасибо, добрый человек есть у вас, Корнилов Петр Евгеньевич [59]. Вот он понимает и ценит его, у него тоже работы Замирайло есть. Я к Петру Евгеньевичу захожу поговорить, вспомнить этого благородного человека.

Н. А. ТЫРСА

Для нас, молодых художников, Детгиз 1930-х годов стал подлинной школой воспитания, познания и жизни.

Нас притягивала, я бы сказал, та раскаленная творческим огнем атмосфера, в которой выплавлялась советская детская книга в Ленинграде. Это была неповторимая и необходимая питательная среда, вскормившая и поставившая на ноги меня и моих сверстников.

В этой связи я хочу поведать о замечательном художнике, необыкновенном гражданине, товарище и учителе, память о котором навсегда останется в моем сердце.

Николаю Андреевичу Тырсе суждено было сыграть немалую роль в нашем ленинградском Детгизе.

Вот входит быстрой и легкой походкой художник Тырса: живой, веселый, подвижный, одетый в неизменный свой синий костюм, который он умеет элегантно носить. В руке маленький чемоданчик. В нем все для работы: карандаши, кисти, альбомчик для набросков.

Во внешнем облике Тырсы было что-то удивительное и привлекательное. Поражала его красивая, поленом постриженная рыжеватая борода — носил он ее как-то вперед. На носу очки в тоненькой золотой оправе. Если прибавить еще маленькую шляпу, напоминающую котелок (кстати, одно время он носил и котелок), то станет очевидной некоторая экстравагантность его внешности.

Привлекало в нем обаяние интеллигентного, образованного человека, его простота в общении с людьми и вместе с тем манеры изысканного благородства.

Н. А. Тырса — заинтересованный и внимательный ко всему человек. Никогда не позволяет себе показывать свое превосходство над нами, совсем еще «зелеными» художниками.

Незаметно входит он в нашу творческую жизнь и судьбу. Своим примером учит и воспитывает в нас бескорыстное отношение к искусству.

Темпераментный Н. А. Тырса всего себя отдает обществу.

В частных спорах об искусстве с директорами, редакторами, писателями, педагогами Тырса всегда побеждает. Умно и тонко ведет Николай Андреевич разговор со своими противниками. С присущей ему деликатностью, улыбаясь, шутливо посмеивается над теми, кто самоуверенно и упрямо ошибается, и всегда главной и неизменной для Тырсы остается его глубокая заинтересованность в собеседнике.

Все интересует Николая Андреевича. Всюду можно увидеть его заметную фигуру. Увлеченный сам, он горячо увлекает других. С юношеским задором и энергией относится Тырса к каждому новому начинанию, отдавая этому все свои силы и время.

В Торговой палате Тырса делает новые образцы упаковок и этикеток, возглавляя художественный совет. На стекольном заводе с увлечением создает образцы нового художественного стекла. С энтузиазмом помогает нашему новому издательству при Союзе художников, для чего переводит с французского языка книгу А. Воллара о Ренуаре[60], печатая в качестве предисловия известную статью А. В. Луначарского.

Во время работы над книгой Николай Андреевич зовет нас, молодых художников, к себе домой и читает главы перевода, образовывая нас и втягивая в свой мир благородных устремлений.

И никогда не забуду наши встречи на квартире у Николая Андреевича.

Кстати, о мастерской Тырсы. Ее стоит описать. В сущности, никакой мастерской у Тырсы не было. Была большая комната в старой барской квартире. Посредине круглый стол, заваленный книгами, и в углу шкаф с красками и конторка-бюро. По стенам на полу стояли холсты и папки с рисунками, акварелями и бумагой. В комнате, кроме перечисленных предметов, разве только маленький мольберт да стулья. На стенах висят его работы, написанные маслом. Все совсем не так, как «полагается» у художника, ничего показного.

И всегда, когда я входил в комнату-мастерскую Тырсы, меня неизменно охватывало чувство трепета, какое возникает при соприкосновении с подлинным искусством.

В этой аскетической комнате все говорило о труде художника, о внутренней его артистической силе.

В нашей экспериментальной мастерской Тырса первый делает размывкой свой знаменитый цветной эстамп «Букет»[61].

Начинает Николай Андреевич работу обычно так: раскрывает чемоданчик с принадлежностями для работы. Рядом с камнем кладется небольшой листочек бумаги с эскизом будущей литографии. На чистом литографском камне Тырса сперва энергично очерчивает формат и начинает рисовать.

Рисует Николай Андреевич живо, как-то по-особому ритмично, держа кисть за самый ее конец. Работает быстро и недолго, оставаясь все тем же одушевленным жизнью человеком.

Сидя рядом в литографии, мы часто разговаривали. Я в то время мучился, придумывая кличку для своего щенка пойнтера, о чем и поведал Тырсе. Вспоминаю, как весело подсмеивался надо мной Николай Андреевич, когда узнал, что я думаю назвать кобелька Чайльд-Гарольдом, кличкой, которая мне безумно нравилась и казалась совершенством.

На другой день, придя в литографию, Николай Андреевич тронул меня тем, что из своего чемоданчика вынул целый список придуманных им собачьих имен, на выбор мне, взамен моему многозначительному и высокопарному Гарольду. Но я в те времена был неумолим. Так и остался мой черный пойнтер Чайльд-Гарольдом.

Помню впечатление, которое произвел Тырса своей речью на совещании по детской литературе в 1936 году в Москве, в ЦК комсомола.

Говорил Николай Андреевич вдохновенно, обладая блестящим ораторским талантом. Со всей своей огромной эрудицией Тырса затронул самые насущные проблемы иллюстрации детской книги. Николай Андреевич вступил в бой с консервативными взглядами некоторых школьных учителей и с предельной точностью раскрыл творческую природу изобразительного искусства.

Было ясно всем, что перед нами человек большой совести и культуры.

Говоря о своей работе, Тырса сказал: «В будущем, которое принадлежит нашим детям, есть и моя кровь, мои нервы, моя радость». Эти слова по праву были приняты громом аплодисментов.

На долю наших учителей в их сложной судьбе немало выпало горьких, не всегда справедливых обвинений. Тырса был тем, кто смело защищал своих друзей и товарищей во имя правды искусства. Он не мог быть фальшивым, безразличным, равнодушным.

В трудные дни испытаний обычно определяются подлинные человеческие и моральные качества людей.

С первых дней войны Тырса был с нами в «Боевом карандаше», иначе невозможно себе и представить. Общественный темперамент художника нашел свое выражение в сделанных им прекрасных агитационных листах. Всей своей эмоциональной силой взывал к сердцам ленинградцев талант художника. Листы «Урожай» и в особенности «Тревога» [62] служат примером и образцом гражданственности и оптимизма, присущего натуре Николая Андреевича. Лист «Тревога» навсегда останется в летописи обороны Ленинграда как лучший лист «Боевого карандаша», ему и суждено было стать «лебединой песней» художника.

Начался голод. Тырса — вместе с нами. Он не жалеет себя: дежурит на крыше, работает не покладая рук. С нами сидит в холодной литографской мастерской. Мы вместе получаем тарелочку дрожжевого супа. Тырса похудел, осунулся и ослаб. Но одно неизменно в нем — душевная его сила, твердая вера в победу и будущую жизнь. Он часто говорит о счастье людей после войны: «Только бы дожить! Дожить во что бы то ни стало!» Мне казалось, что в этом обуревавшем его желании было что-то страшное. Я всегда боюсь, когда желание становится «во что бы то ни стало».

Было видно: физические силы на исходе, и Николай Андреевич решил эвакуироваться.

Через Ладогу отправляется последний возможный эшелон. Я простился с Николаем Андреевичем в Союзе за час до его отъезда из Ленинграда.

Худенький Тырса, в валенках, в завязанной ушанке, с рюкзачком за плечами, как-то весь уменьшился.

Впервые замечаю его печальным и грустным.

Мы обнялись. Я передал ему письмо на Большую землю.

Николай Андреевич сказал мне, что взял с собой только краски и еще увозит любимый им единственный в России офорт Пикассо. Вот и все.

Таков Тырса.

Многие ленинградцы, изнуренные голодом, теряли силы, и в пути дистрофический организм не усваивал питание. На Большой земле в Вологде ослабевшего Тырсу перевезли из эшелона в госпиталь, где он и скончался. Могила его неизвестна.

В. М. КОНАШЕВИЧ В ДЕТГИЗЕ

Мы все любили Владимира Михайловича Конашевича. Элегантно одетый, с платочком в боковом кармане, с артистической «бабочкой» на шее, приходил он на графический факультет ВХУТЕИНа.

Весь его облик говорил о благополучии респектабельного человека. На холеном округлом украинском лице горели веселые умные глаза. Гладко причесанные волосы прикрывали лысину, по-английски постриженные усы придавали интеллигентную солидность. На занятия Владимир Михайлович частенько приходил с плиткой шоколада в кармане, любил им полакомиться и охотно угощал студентов.

Конашевич в совершенстве знал искусство книги. Сам много иллюстрировал и передавал культуру книжного дела своим ученикам.

Продолжая традиции «Мира искусства», Конашевич в то время пользовался методом декоративного украшательства, делая каллиграфические картуши и изящные графические с завитками шрифты. Меня, за исключением С. В. Чехонина с его превосходным фарфором, не трогали такого рода работы, несмотря на вкус и высокое мастерство К. А. Сомова, Г. И. Нарбута, Д. И. Митрохина.

Я познакомился с Конашевичем в Детгизе.

Конашевич много работал, иллюстрируя детские книжки К. И. Чуковского, своего близкого друга. Их творческое содружество было плодотворным.

Владимир Васильевич Лебедев, будучи редактором, не считал Конашевича своим единомышленником, какими были для него Н. А. Тырса и Н. Ф. Лапшин. Тем не менее он поощрял работу в книге для детей Конашевича, видя в нем мастерство необходимого для издательства художника, и не вмешивался своей редактурой. Интересно, что Конашевич в Детгизе иногда свои рисунки приносил к С. М. Алянскому, который был заведующим производством Детгиза, и они поступали в производство, минуя Лебедева.

Со временем Конашевич понял и оценил новую для него среду. Работая рядом с молодыми художниками, собравшимися вокруг Лебедева, Владимир Михайлович подружился с нами, и, несомненно, товарищеская среда повлияла на его творчество. Об этом свидетельствуют его последние книги, в которых Конашевич продемонстрировал свои лучшие качества художника детской книги, о чем он писал в своих умных статьях о Пахомове и Тырсе.

Путь развития Конашевича от декоративного украшательства к образному выражению в детской книге происходил у нас на глазах. В 1930-е годы создавались его лучшие иллюстрации к детским книгам. В них сочетались занимательный рассказ и фантастическая выдумка с декоративным талантом и вкусом, которые поставили Конашевича в ряд художников-классиков советской литературы для детей.

В войну Конашевич ушел пешком, в чем был, из Павловска в Ленинград, оставив все свои работы и великолепные антикварные вещи в брошенном доме, где все погибло. В Ленинграде он с нами, в «Боевом карандаше». Все свои мытарства он описал в книге «О себе и своем деле». В эти тяжелые годы Конашевичу не изменили его врожденная воспитанность и его человеческая демократическая сущность. Помню, как он пошутил, когда мы, голодные, ели жиденькую кашу. Я ел ее ложкой. Конашевич заметил, что согласно правилам хорошего тона кашу полагается есть вилкой. Мы оба смеялись.

В жизни Владимир Михайлович был на редкость простым и обаятельным человеком, к тому же хорошим охотником в самом истинном понимании этого слова. Он хорошо стрелял, держал породистых легавых собак. Главным оставалась его любовь к русской природе и общение с простыми людьми. Мне приходилось с ним бывать на охоте. Он мог жить в глухой деревне, без городских удобств. Несмотря на свои больные ноги, ходил по болоту в поршнях многие километры, ночевал у костра на глухарином току, а возвратившись в избу, сам ставил самовар, раздувая его своим сапогом. В условиях походной жизни открывался в нем товарищ, прекрасной души человек.

Знаменательна реакция Конашевича на опубликованные И. С. Соколовым-Микитовым в «Новом мире» рассказы. По этому поводу он писал С. М. Алянскому: «. . .Я прочел «Записи давних лет. На своей земле» Соколова-Микитова и глубоко потрясен: это совершенно замечательные, полные поэзии, глубины и великого мастерства небольшие отрывки наблюдений. Это литература неизмеримо выше первого сорта. Не знаешь, с чем и сравнить!» [63]

ОБУЧЕНИЕ У МАЛЕВИЧА

По совету В. В. Лебедева мы направились к К. С. Малевичу в Институт художественной культуры на Исаакиевскую площадь. Это своеобразное учреждение расположилось в бывшем доме Мятлева и просуществовало несколько лет.

Пожалуй, самые достоверные и убедительные сведения об институте оставил в своих записках художник Н. Ф. Лапшин, служивший в то время в петроградском отделе ИЗО. Вот что он записал в дневнике: «Была при отделе ИЗО художественная коллегия. Сюда входили Н. Н. Пунин, А. Е. Белогруд от Академии художеств, И. С. Школьник от Декоративного института [64], Н. А. Тырса от ВХУТЕМАСа, В. Е. Татлин, А. Е. Карев и я. Не помню и не могу представить, какие вопросы решала эта художественная коллегия, но много говорили, спорили, предлагали. Был образован Музей художественной культуры, заведующим которого стал приехавший А. И. Таран [65], я — его помощником по научной части. Тут же при музее образовались мастерские В. Е. Татлина, М. В. Матюшина и театральная студия С. Э. Радлова» [66].

Очевидно, так и организовывался Институт художественной культуры. Позднее к двум упомянутым художникам присоединились еще двое — К. С. Малевич и П. А. Мансуров.

Сейчас, когда я хочу восстановить содержание бесед с Малевичем, минуло более сорока лет. Я должен предельно точно передать смысл высказываний художника, чтобы не допустить вульгарного истолкования сущности его взглядов на искусство. Я буду касаться только тех фактов, свидетелем которых был сам и которые имели прямое отношение ко мне.

Вот я и Васнецов стоим перед Малевичем, сумбурно высказывая начистоту свое стремление познать кубизм. Малевич слушает нас, сидя в своем кабинете один. Он невысокого роста, крепко сколоченный человек. На бритом лице следы оспы. Темные гладкие волосы подстрижены под скобку. Малевич внимательно разглядывает нас из-под густых черных бровей серыми сверлящими глазами. Тонкие губы сжаты. Его круглая голова сидит на широких плечах без шеи. Он похож на польского средневекового мужицкого рыцаря.

На просьбу Малевич ответил отказом. Он сказал, что время терять на нас не будет, так как хорошо знает студентов-«академиков». «Ваши академики приходят сюда понюхать, чем можно поживиться для своих академических картин», — выразился он.

Избавиться от нас, однако, было непросто. Мы упорно повторяли одно и то же, уверяя, что пришли с другими намерениями. В конце концов Малевич сдался. Я хорошо запомнил наш разговор и привожу его почти дословно.

Лукаво улыбаясь, Малевич спросил:

— Зачем вы сюда пришли?

— Заниматься кубизмом, — ответили мы.

— Хорошо, начинайте работать.

— Что же нам делать?

— Вы же сказали, что хотите заниматься кубизмом, и делайте то, что вы хотите.



Ю. Васнецов и В. Курдов работают над декоративным панно.
Фото. 1920-е гг.

— Мы же не знаем, что нам делать.

— Тогда сначала подумайте и выясните сами у себя, что же вы хотите, а потом приходите и начинайте работать. Работать будете в разных комнатах.

— Почему в разных? — испугались мы.

Пожалуй, это было самым неожиданным и прямо убийственным для нас решением. Разъединяться нам казалось невозможным, мы же все решали вместе, вдвоем, и даже не раз хотели съезжаться вместе жить, в одну квартиру.

— Не разъединяйте нас, — взмолились мы. Но безуспешно.

— Вы разные художники и будете работать отдельно друг от друга, — твердо повторил Малевич.

Радостные и возбужденные, возвращались мы на Васильевский остров. Обсуждая происшедшее, никак не могли расстаться. Бесконечно провожали друг друга от дома до дома. Никогда еще не случалось нам столкнуться с тем, что, оказывается, прежде всего надо спросить самого себя, что же ты действительно хочешь и хочешь ли того, о чем так уверенно твердишь.

Впервые задумался я над своим желанием не по-ученически. Ответить на это оказалось нелегко. Необходимо было самому себе отдать отчет и уточнить неясное, бродившее в сознании. Ну да, конечно, я знаю, теория учения Матюшина не отвечает больше моим интересам и потребностям. «Расширенное смотрение» растворило материальность предмета, который дорог мне с присущими ему свойствами — весом, фактурой и локальным цветом.

На этом мы с Васнецовым сходились оба. Несмотря на запрет Малевича, по-прежнему решали все совместно. Теперь каждому из нас требовалось поставить себе натюрморт по собственному разумению. Вспоминаю сейчас, как, идя мимо здания Академии, я отколол от стены Альма-матер кусок штукатурки ноздреватой фактуры красивого охристого цвета для своего натюрморта и был доволен, что этот предмет послужит мне началом моего разрыва с академическим искусством. В этом наивном поступке мне дорого видеть искреннее стремление уйти к новым берегам, пусть так простодушно, но чистосердечно понятой веры в правоту нового искусства.

Васнецов избрал для своего натюрморта самоварную трубу и кирпич.

С этими предметами мы на другой день предстали перед Малевичем. Малевич был не один — за его спиной почтительно стояли ассистенты, которых мы хорошо знали: художники В. М. Ермолаева, Н. М. Суетин, К. И. Рождественский, А. А. Лепорская[67], Л. А. Юдин. Малевич с явным одобрением выслушал наши пояснения и с любопытством рассматривал наши предметы для натюрморта. Были определены отдельные комнаты для работы, что и ознаменовало начало «инкубационного периода». На каждого из нас было заведено «дело», куда заносились сведения о ходе работы. В определенные дни Малевич с ассистентами совершал обходы и задавал вопросы, на которые мы должны были ответить. Все это записывалось в протокол, который тщательно вела А. А. Лепорская.

Желание Малевича рассматривать явления искусства обоснованно и объективно привело его к методам, применяемым в науке. Это выразилось главным образом во внешнем подражании, в научной терминологии. Мастерские именовались лабораториями, ученики - ассистентами. Малевич ввел в обиход такие термины, как диагноз, элемент, рецепт, а себя называл доктором.

Я и Васнецов пишем свои натюрморты в разных комнатах, мучительно выясняя свои подспудные желания.

Раз в неделю Малевич беседует с нами.

Беседы были нелегкими, так как половину суждений Казимира, как его называли ученики между собой, мы уясняли с трудом. Через две недели Малевич счел нужным поставить нам «диагноз». Происходило это при следующих обстоя-

тельствах. Обычно перед мольбертом ставили кресло, в которое усаживался метр, за его спиной располагались ассистенты с записными книжками.

Рассмотрев мою работу, Малевич обратился ко мне с такими словами:

— Прежде всего вы должны различать два принципа работы: один — научно-исследовательский принцип, основанный на работе сознания, другой принцип — подсознательный, основанный исключительно на чувстве. Прислушайтесь к себе и скажите, по какому принципу вы пишете этот натюрморт.

Отвечал я путано и невразумительно, да и вряд ли это было важно Малевичу. Он не делал конкретных указаний по работе, мне казалось, что его интересовала не сама наша работа, а сфера творческой деятельности художника. Он доискивался истины, подтверждающей правильность его мыслей. Его не смущала недоступность его рассуждений для нашего понимания, они служили как бы доказательством вслух его убеждений.

В понятие живописи Малевич вкладывал свое отношение. Он говорил так (привожу его слова по протоколу, записанному А. Лепорской): «До сих пор думали, что живопись — это все, что живо написано, пока не подыскали новый термин — «ЦВЕТОПИСЬ». Настоящая природа живописи не выносит открытого цвета. Живописные произведения имеют протекание тона через весь холст. Живописец всегда затирает краску из тюбика, смешивает ее, образуя тон, и, мало того, вводит в этот тон еще и другой, образуя живописную ткань. Примером тому служат Сезанн, Кончаловский. Другой признак живописи составляет отсутствие контура. Цветопись выявляет цвета как можно ярче, и сочетание цветовых гармоний достигается путем утверждения границы — контура цвета. Доказательством тому служит живопись Матисса. Близость к цвету есть цветопись, она ведет к декоративности и имеет плоскостное измерение. Покрывается плоскость одним цветом для того, чтобы луч зрения падал в одной плоскости. Живопись Сезанна не декоративна, и луч зрения имеет много опорных точек в разных пространственных расстояниях».

Малевич считал, что незнание этих отличительных положений приводит художника к профессиональным ошибкам и провалам. Отмечая это, он тут же привел пример с работой Филонова над декорациями к театральному спектаклю. Вот его рассказ, слышанный мной.

«Мы писали декорации к постановке Крученых трагедии Маяковского «Победа над солнцем» [68]. Мне удалось за три дня записать двенадцать аршин холста, а Филонов за три дня написал три большие станковые картины. И получилось, что на моих холстах был виден каждый маленький винтик, мною написанный, он был виден на весь театр. А когда поставили станковые картины Филонова, то оказалось, что дальше второго ряда ничего не было видно, глаз зрителя завяз в разных пространственных дырках, и одного целого не было». Тут Малевич обвел всех присутствующих торжествующим победоносным взглядом.

Казимир Северинович ничего не скрывал от нас, своих учеников. Он думал вслух, разгадывая загадку искусства, которую еще никому не удалось разгадать. Со всей педантичностью Малевич разработал и разложил по стадиям систему кубизма. Он установил пять периодов развития кубизма и последовательно вел своих учеников, как он говорил, «из комнаты в комнату». Он считал, что академические профессора не знают и не могут преподать открывшееся новое в искусстве, поэтому, говорил Малевич, они его игнорируют.

В это время возникла организация художников, именовавшая себя Ассоциацией художников революционной России — АХРР [69]. Их картины были поняты и с успехом принимались простыми людьми. Таким образом, получилось, что «правые» оказались левее «левых», и в среде художников за право и место их искусства в жизни началась непримиримая борьба.

По этому поводу мне запомнились следующие слова Малевича, которые он сказал в беседе со мной: «Ахрровское искусство будет растить чистых натуралистов, но как они ни тужься, они ничего не смогут сделать с новым искусством. Поэтому мы должны искать все элементы нового и их выращивать, совсем не делая из вас кубистов или супрематистов. В вас, в вашей индивидуальности мы должны отличить элемент нового ощущения. Этот неизвестный «прибавочный элемент» мы постараемся уберечь, дать ему развиться, однако прежде всего мы должны убедиться, что он у вас есть». Так говорил Малевич.

Казимир Северинович считал всех молодых художников обреченными на жертву, если они не смогут подняться до школы западной культуры. Он уверял, что нельзя идти вперед, не ориентируясь на Запад. «Мы видим, — говорил Малевич, — что на Западе есть сильное и мощное искусство, которое может вас вытащить. Важно доконаться до подлинных ощущений художника, только тогда появится новый ваш „прибавочный элемент"». Он придавал огромное значение в становлении художника возникновению «ощущения беспредметного мира». Пожалуй, это самое слабое звено в его логической концепции, основанной на стремлении видеть в искусстве «мир как беспредметность». В конце беседы, записанной в протоколе № 2 в присутствии ассистентов, Малевич сказал: «Вас нужно прогнать через все ощущения системы кубизма, начиная с первой и второй, добраться до третьей и закончить пятой стадией. Это будет школа, а не работа в искусстве, которой будете заниматься позже, развивая свой прибавочный элемент. А пока вы знаете хвост, а самого черта не знаете. Поэтому вы должны придерживаться строгой дисциплины и выполнять точно предписанный рецепт — начинать с первой стадии» [70]. И он подвел под этим черту.

Удивительно точно распознал Малевич наше подсознательное стремление использовать кубизм в своих целях, рассуждая как диалектик. Он обрушил на нас неопровержимый довод единства формы и содержания. Малевич требовал принять мировоззрение и философию, присущую беспредметному искусству. Он говорил: «Коли вы занимаетесь беспредметной формой, вы неминуемо и независимо от вашего желания принимаете и философское содержание, присущее данной форме». И первым условием для познания беспредметного искусства он считал принятие идеалистической философии.

Призывая нас идти с ним по пути, предложенным им, он предупреждал учеников, что для этого потребуется отказ от «пирожков и галош», как он выражался, требуя подтянуть на животе ремешок. Со всей прямотой Малевич заявлял о себе: «Я идеалист, и совершенно неверно материалисты раскритиковали лозунг «Искусство для искусства».

Его идеи доходили до утопии. Например, как-то он сказал, что нужно построить такую дорогу, по которой можно ехать от Ленинграда до Москвы всю жизнь, и она никогда не наскучит. Это, конечно, надо понимать не буквально. Подобные парадоксальные утверждения мало убеждали меня, хотя и поражали неожиданным поворотом мысли. Рассуждения Малевича о галошах и пирожках вызывали у нас улыбку, так как мы хорошо знали его слабость вкусно поесть.

Магическое значение имел в умах многих людей знаменитый малевичевский «Черный квадрат» (холст, на котором изображался квадрат). Напрасно озадаченные старались увидеть в нем произведение эстетического значения. Объяснение ему давал сам Малевич. Он говорил, что в квадратном холсте изображен с наибольшей выразительностью черный квадрат, который, по мнению автора, является единственно точным по выразительности и отношениям сторон квадратом, не имеющим ни одной параллельной линии к геометрически правильному квадратному холсту и сам по себе также не повторяющий параллельность линий сторон, являясь формулой закона контраста, присущего искусству вообще. Малевич счи-

тал, что закону контраста подчинено и древнее искусство, и искусство Возрождения, и все развитие его до наших дней. Элементы кубизма он видел и в работах Рафаэля, и в русской иконе.

Казимир Северинович подсмеивался над Татлиным, который отказывался от влияния на его творчество кубизма и Пикассо, утверждая, что идет в своей работе не от западного искусства, а от русской иконы. Малевич пояснял нам, что напрасно Татлин «прячется» за русскую икону, того не понимая. Ведь русская икона по сути — искусство кубистической системы. Татлинские контррельефы не новы, говорил Малевич, Пикассо их делал еще в 1914 году в качестве натюрмортов и писал с них свои кубистические вещи, а Татлин контррельефы не пишет, а строит. По существу, это одно и то же.

Малевич называл себя супрематистом, основателем нового течения в изобразительном искусстве. Супрематизм, по словам Казимира Севериновича, был порожден системой кубизма, как его «прибавочный элемент». Еще в Витебске вокруг Малевича сгруппировались молодые художники и основали общество «Установителей Нового Искусства» (УНОВИС). В него входили Ермолаева, Суетин, Рождественский, Лепорская, Юдин, Чашник [71]. Все они проповедовали доктрину своего учителя на основе изучения новейших западных течений в искусстве. Знатоком творческого метода Сезанна, например, считался К. Рождественский, выступавший с докладом в открытой аудитории и демонстрировавший примеры живописных копий, сделанных им с полотен художника.

Мне недолго суждено было общаться с Казимиром Севериновичем. Осенью 1927 года Малевич уехал в командировку за границу, в Польшу и Германию, а я был призван в армию. На этом закончилось мое обучение в ИНХУКе.

Судьба Института художественной культуры пришла к естественному концу. В Москву переехал Татлин. Еще раньше выехал навсегда за границу Мансуров, о деятельности которого за рубежом мало известно.

Малевич умер в 1935 году. Он не боялся смерти и спроектировал для себя диковинной формы супрематический гроб, раскрашенный согласно эскизу художника черными, белыми и зелеными плоскостями.

Похоронная процессия из его квартиры двинулась по Невскому проспекту на Московский вокзал, откуда в товарном вагоне, на дверях которого был прикреплен символический черный квадрат, тело последовало в Москву. Казимир Северинович завещал себя сжечь в только что построенном тогда крематории.

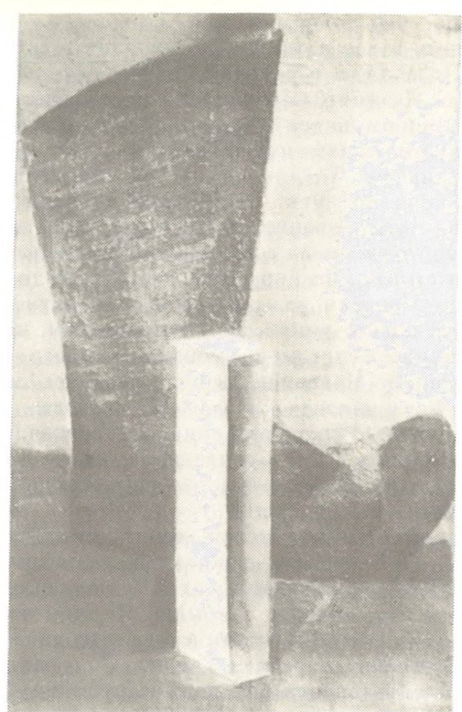
Когда процессия шла по Невскому, прохожие останавливались в изумлении и спрашивали озадаченно: «Кого хоронят?» Мы отвечали, что хороним умершего художника Малевича и что этот гроб — последнее его произведение.

УРОКИ КУБИЗМА

С захватывающим интересом занимался я кубизмом у Малевича. Мое знакомство с беспредметным искусством происходило в конце 1920-х годов, когда время русского авангардизма кончалось. Однако это направление полностью соответствовало моим подспудным запросам. Занимаясь у Малевича, я ничего не хотел принимать на веру, мне хотелось все проверять на натуре.

Вспоминаю памятный первый урок. Малевич поставил передо мной простую глиняную кринку, с задачей определить меру плоскостей и объема в ней. Для меня ответить на этот вопрос в ту пору было немыслимо. Чтобы не обманывать себя, я с вниманием и достоверностью начал рисовать предмет с натуры и только после изучения пропорций кринки позволил себе построить кубистическую композицию.





Валенок. 1927

← Балалайка. 1926—1927

Я никогда не мог быть ни беспредметником, ни абстракционистом. Для меня занятия кубизмом были мучительно трудны. Эта пора аскетических занятий в искусстве соответствовала моей аскетической голодной жизни.

Тогда же я почувствовал неодолимую тягу к предметному образному миру. Очевидно, дань веку науки с присущим ей аналитическим методом, некритически перенесенным в область пластических искусств, приводит художника к умозрительной отвлеченности, к утрате образной целостности, в конце концов, к философии беспредметного искусства. Тогда я не понимал закономерности диалектической органической связи и нераздельности формы и содержания. Позднее это стало для меня тоже уроком кубизма.

Между тем, занимаясь у Малевича, я получил от него много полезного. Система кубизма приучила меня к ответственному отношению к форме. Кубизм меня излечил от ученического безответственного поверхностного срисовывания натуры. Он открыл мне новую дисциплину закономерности построения изобра-



В. Курдов в мастерской в период занятий в ГИНХУКе. Знакомство с кубизмом. Фото. 1927



В. Курдов и Ю. Васнецов в мастерской. Фото. 1927

жаемого предмета на плоскости. Я уяснил, что видимый мною мир может быть выражен без академической перспективы и падающих теней. Плоскостному изображению присуще и соответствующее пространство. Кубизм вовсе не обязателен для всех художников, он приложим очень индивидуально, согласно свойствам художника. Что касается меня, все, что я делаю в книге или в литографских композициях, несет в себе уроки кубизма. В основе всех моих реалистических работ, например книги В. Бианки «Где раки зимуют» 1932 года или «Сказок» Р. Киплинга 1978 года [72], присутствует в скрытой форме кубистическое построение изображенного на странице.

Что касается кубистических работ, которые я делал тогда самостоятельно, то они выражают мои мысли того времени. Мне хотелось, чтобы предметы, мною взятые для кубистических композиций, были бы мне близкими. Мне хотелось, в отличие от зарубежных художников, избрать предметы, которые бы давали естественный повод к кубистическому решению. Мне хотелось воспеть предмет. Всего я написал около десятка кубистических холстов [73]. Поводом для моих экспериментальных изысканий стали самовар, балалайка, висячая лампа, валенок и другие вещи.

Мне хотелось сделать русский кубизм.

Кубизм давно отошел в историческую даль. В начале XX века он возник не только в изобразительном искусстве, но и в музыке Стравинского, поэзии Аполлинера.

На смену кубизму пришли новые веяния. Время изменило цели и задачи искусства. Изменились и методы работы художников. Возвращаться к прошлому не нужно и невозможно. Пожалуй, самый главный урок для меня заключался в отказе от беспредметного искусства и всей присущей абстрактному искусству мировоззренческой философии.

ГОД В АРМИИ

Осенью 1927 года мне вручили повестку явиться на призывной пункт. Медицинская комиссия определила мою годность к военной службе. Я зачислен в артиллерию сроком на один год. Через несколько дней меня отправили в часть. Нашу команду призывников построили во дворе военкомата. Лил дождь. Казалось, произошло непоправимое несчастье, год я буду оторван от друзей, год не буду держать в руках кисти и безнадежно отстану от товарищей по искусству.

С такими думами я иду среди незнакомых мне, чужих людей на вокзал. Со всеми провожающие, близкие и родные. Меня никто не провожает. На душе тоскливо.

Тогда я не знал, как неверны и ошибочны были мои мысли.

Началась новая, военная жизнь. Наши казармы стоят среди сосен в лесу, кругом красивый зимний пейзаж. Еще в темноте, рано утром, совсем как в далеком детстве, верхом без седла еду с парой в поводу на водопой. По три раза в день чистим много часов коней у коновязи. Снова знакомый запах конюшни. Странно, я совсем не угнетен, мне нравится конное ученье, я горд тем, что езжу головным в смене, и люблю слушать кавалерийские команды, когда слово «марш» подается на октаву ниже с характерной певучей растяжкой: «Вольт направо, а-а-а-рш!»

Удивительно быстро я свыкся с нелегкой солдатской жизнью. Мне нравится ходить в наряды по полку и ночью вести задушевные беседы, слушать солдатские откровения и разные удивительные истории из полковой жизни.

Я не стремлюсь к завидной для многих доле — быть художником при клубе, — и скрываю свою профессию. Однажды на утренней поверке старшина зычным голосом скомандовал: «Кто есть художники, два шага вперед — м-а-рш!» — и к моему удивлению, вперед вышло человек десять. Я остался на месте. Далее последовала команда «художникам»: «Художники, направо! В клуб скамейки красить!» Я же предпочитал конюшню.

Наш полк нес постоянную караульную службу на полигоне. Караульные посты были в лесу у пороховых складов. Здесь в одиночестве предавался я своим думам. Как-то раз, читая исписанную и исцарапанную стену, прочел адресованную нашему призыву пророческую надпись: «Привет 1905 году! Здесь вам бока-то вытрут кислу шерсть!» Действительно, кислую шерсть в армии вытерли. Наш полк должен был производить стрельбы на полигоне, мы обслуживали курсы командирского состава. Стрельбы происходили днем и ночью. Шинели наши не высыхали, и все-таки мы ходили в столовую с песнями. После полуголодной студенческой жизни я сыт, одет, обут, сплю под пододеяльником и на чистом белье, и даже в баню меня гоняют, как положено. Тут-то станет понятной солдатская острота: «Пускай нам, глупым, будет от этого хуже».

А вечером, когда так хочется спать и старшина на поверке подаст команду «смирно» и своей украинской скороговоркой скажет: «Команда «смирно» — это что-нибудь такое должно быть смирно, а не то есть, что у вас есть. Каждый стоит кто как и вертит головой». «Левая фаланга опять завалила!» — заключает каждый раз наш старшина. Затем следует обстоятельный инструктаж, как дневальные должны чистить «очко». Надо зажечь бумажку и, бросив ее горящую в «очко», нагнуться и убедиться при свете огня в истинной чистоте. «Иначе — под сосны! — решительно заявлял старшина. — Вопросы есть? Нет. Разойтиться!»

С радостным криком бросались мы на штурм своей солдатской койки.

Зимой в Лужском гарнизоне бывали редкие радостные праздничные дни конно-лыжных состязаний, в которых я всегда участвовал. Любя с детства лыжи, я был включен в команду лыжного полка. Командованием проводился звездный лыжный пробег в Ленинград.

Счастливый случай быть в Ленинграде на свидании с друзьями. На лыжах шли в сильный мороз день и ночь. Сильно мешала бьющая по ногам сбоку висевшая шашка. В Ленинграде построились у проходной наших шефов — типографии им. Лоханкова. К нам вышли девушки-работницы. Неловкое чувство испытывали мы в этом искусственном общении с незнакомыми девушками, когда им надлежит проявлять к подшефным внимание.

Подталкивая друг друга, стесняясь, мы обедали вместе, не зная, о чем говорить. У каждого одна мысль и одно желание: скорее получить увольнительную.

Я спешил на улицу Рентгена, там в этот день открывался памятник В. К. Рентгену. Голова ученого прекрасно вылеплена Виктором Александровичем Синайским. Торжество открытия уже началось. В шубе и без шапки выступает с речью А. В. Луначарский. Рядом вижу Синайского и Герту Неменову[74], с которой учился и в которую влюблен. Стою в стороне, когда оркестр исполняет «Интернационал», отдаю под козырек буденовки. К друзьям из другого мира я не подошел и ушел в казарму никем не замеченный.

Командование поощрило меня увольнительной на двое суток под Новый год в Ленинград. Какое счастье! Я снова буду вместе с друзьями! Даже не верится.

Я еду. На мне — шинель до пят с кавалерийским разрезом до пояса, на сапогах солдатские шпоры с большими медными пятками. С вокзала — прямо к друзьям, к Васнецову, он меня ждет.

Вечером ведут встречать Новый год в какую-то незнакомую мне большую компанию. Переодеться мне не во что, и я иду в своей солдатской форме. Не помню, куда меня затащили друзья, стою, растерянный, ошарашенный неожиданной обстановкой. Кругом шумные веселые люди, нарядные красивые девушки. Хлопают пробки от шампанского. И в полумраке теснятся пары, танцующие фокстрот с воздушными шариками в руках, тянутся бумажные ленты серпантина, и откуда-то сыплется конфетти.

Мои друзья знакомят меня с кем-то, объясняя, что я и кто я. Видимо, такая резкая перемена жизни оказалась не для меня, и я испытываю необъяснимый протест. Что-то горькой обидой поднимается изнутри. Мне вдруг увиделись наш полковой плац и казарма, и в эту минуту показалось, что все кругом нарядные люди снисходительно и с жалостью смотрят на меня, на мои сапоги, гимнастерку. Я негодую за честь солдатской шинели и не могу оставаться больше; ничего поделать с собой я не в силах. Говорю друзьям, что не могу здесь находиться, и ухожу. Меня никто не обидел, но на просьбы остаться я ответил твердым отказом. Понимая, что поступаю очень скверно, обижаю самых близких своих друзей ни за что ни про что, я пошел одеваться. Со мною вышел мой верный друг Васнецов. Он так любил веселые вечеринки, но понял меня. Молча мы шли через весь город к нему на Васильевский. Наутро я уехал к себе в казарму.

ЖИЗНЬ У КВАРТИРНОЙ ХОЗЯЙКИ

Нас, демобилизованных одногодичников, поезд из Луги привез на Варшавский вокзал. Некоторые из нас уже в штатской одежде, но большинство, в том числе и я, в шинели и сапогах. Мы прощаемся друг с другом и разлетаемся кто куда, не думая о том, что не встретимся больше никогда.

Мне с вокзала некуда деваться, еду на Васильевский к Васнецову. Все товарищи снимают жилье у квартирных хозяек.

Окончилось мое солдатское «детство», теперь меня никто не накормит и не оденет. Надо искать комнату. На заборах, в подворотнях, всюду наклеены всевозможные объявления, в том числе — «сдается комната».

Чтобы не пугать никого своим солдатским видом, переодеваюсь во все чарушинское — известно, что по одежке встречают, — и хожу по адресам. На 8-й линии попадаю в большую богатую квартиру, где сдается комната с мебелью. На стенах картины сомнительной ценности в безвкусных богатых рамах. В сдаваемой комнате большое дубовое шведское бюро со множеством отделений и ящиков, два шкафа красного дерева, на окнах дорогие тяжелые портьеры.

Разыгрываю из себя молодого человека из «хорошего дома». Все идет как нельзя лучше, цена божеская, и я, не раздумывая, соглашаюсь.

На другой день произошел конфуз. На Невском в своем солдатском обмундировании случайно сталкиваюсь с хозяйкой комнаты, которую собираюсь снять. Она сделала вид, что меня не узнала, я тоже. Еще через день прихожу с вещичками, с боязнью, что мне откажут. Опасения были напрасными, меня впустили, и я стал комнатным жильцом.

Мои немолодые и бездетные хозяева-супруги оказались добрыми людьми. Мужа можно было видеть только по утрам, он ежедневно играл в карты в компании нейрохирурга Поленова, где, кроме того, по субботам танцевали. Его жена, полуфранцуженка, была так же пристрастна к преферансу, и в нашей квартире играли раз в неделю. В доме распоряжался всем некий профессорский сынок, свой в доме, с громоподобным басом холостяк, давний квартирант и человек без профессии Владимир Николаевич Соколов. Описание общества, в которое я попал, было бы неполным без упоминания о «пиковой даме» — старой бабушке, матери хозяйки квартиры. Она всегда сидела в кресле, окутанная дымом от папиросы, которую не выпускала изо рта. Восковая старушка с трясущимися руками раскладывала замысловатые пасьянсы и целыми днями пила кофе.

По иронии судьбы я попал в общество картежников, карты же я не любил с детства. Отец нам запрещал играть даже в «дурачка» и, увидев колоду карт, отбирал ее и немедленно бросал в печку.

В комнате на 8-й линии я живу отдельной от всех жизнью. Мною не интересуются, равно как и меня не касается нэпманская жизнь. Интересы мои в искусстве. Они сводятся к постижению беспредметных ощущений по учению Малевича. Живу на грошовые заработки, для журнала «Чиж» в ОГИЗе[75], Лебедеву делаю книжку-картинку о своей казарменной жизни в артиллерийском полку.

В своей роскошно убранной комнате часто сижу голодным. Однажды хозяйка, давая мне попробовать устрицы (они продавались «у Елисеева»), подробно объяснила, как надо с ними обращаться, чтобы они «пискнули», не жевать, как это делают русские, а глотать, как французы. Я глотаю по-французски устрицу с лимоном, а самому так хочется пожевать. Истинно, сытый голодного не разумеет.

Однажды я придумал выход из бедственного положения. Когда у меня появлялась серебряная мелочь, я швырял ее по полу, чтобы она закатилась под шкафы и бюро. Какая радость потом была обнаруживать ее, ползая на коленях по полу, извлекать закатившуюся монетку, чтобы сейчас же сбегать за «ситным с изюмом».

В те времена художники приравнивались к кустарям-одиночкам и лицам свободных профессий. Следовательно, мы подвергались обложению налогом как «надомники», имеющие частные доходы. Необходимо было подавать декларацию о заработке фининспектору. Не имея представления о моем труде, фининспектор обложил меня налогом, который немыслимо было оплатить, и за неуплату грозила опись имущества и распродажа его по вывешенному в воротах объявлению о торгах. Так и должно было произойти. Ко мне в комнату вошли человек с портфелем (это был фининспектор), наш дворник и еще один неизвестный понятой — производить опись моего имущества. Увидев шикарную обстановку, фининспектор оживился и приготовился к описи. Но тут его постигло разочарование, выяснилось, что вещи в комнате не мои, кроме мольберта. Дворник, еле державшийся на ногах,

дал мне характеристику порядочного жильца и все время при этом извинялся, объясняя, что государство доверило ему метлу, и он, конечно, выметет все дерьмо из нашего дома.

Фининспектор не унимался и негодующе требовал описать мои картины. Тогда я показал свои беспредметные холсты, предупредив, что они очень ценные и дорого стоят. Увидев кубистические композиции непонятного содержания, остолбеневший чиновник злобно махнул рукой, засунул в портфель свои акты, и вся компания, не простившись, удалилась.

Я действительно считал свои картины ценными и не так уж дорого за них запросил, зная, что их никто не купит. Этим и кончилась история с описью моего имущества. Нэпу приходил конец. Начались нелегкие годы первых пятилеток, годы суровых дней для художников детской книги.

ПИСЬМА ОТ М. Ф. ЛАРИОНОВА

Поводом к заочному знакомству и небольшой переписке с художником Михаилом Федоровичем Ларионовым послужило обращение ко мне моего друга студенческих лет художника Г. М. Неменовой.

Два слова о Герте Михайловне Неменовой. Есть художники, которые не добиваются популярности. В нашей художественной жизни они пребывают как бы в тени. В Союзе они бывают редко, не стремятся участвовать в больших выставках и довольствуются кругом своих близких друзей, почитателей их искусства.

Мы вместе учились на одном курсе ВХУТЕИНа и дружили. По окончании, при содействии А. В. Луначарского, друга ее отца, она была командирована на год в Париж для совершенствования своего образования.

В Париже Неменова занималась в частной академии Ф. Леже, была хорошо знакома с М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой.

По ее просьбе я посылал для Ларионова детские книжки В. В. Лебедева, Н. А. Тырсы, В. Е. Татлина, А. Ф. Пахомова, В. М. Ермолаевой и многих других, в том числе Чарушина, Васнецова и свои. Михаил Федорович интересовался ленинградской детской книгой.

Неожиданно получаю письмо от самого Михаила Федоровича, в котором он просит помочь разыскать его холст «Розовый куст», а также «Изгнание из рая» и «Коробейников» Н. Гончаровой, ранее находившиеся у Н. Е. Добычиной [76] — известного коллекционера живописи и устроителя выставок-распродаж.

Нетрудно понять мое желание выполнить поручение высоко ценимого мною художника. Со всех ног я бросился по адресу на Марсово поле, где жила Добычина. Прочитав письмо Ларионова, Надежда Евсеевна пожала плечами, сказав, что столь давние дела она не может помнить, но искать этот холст надо в Русском музее и что, по всей вероятности, там же находятся «Коробейники» Н. Гончаровой.

В квартире Добычиной висело много работ самого высокого достоинства. Великолепные рисунки Б. Д. Григорьева [77], В. А. Серова и особенно поразивший меня рисунок М. А. Врубеля — иллюстрация к «Анне Карениной» Л. Н. Толстого — «Свидание с сыном», висевший на стене.

Пока я с интересом рассматривал картины, деловая Добычина расспрашивала меня о том, чем занимаюсь и что пишу.

В тот же день я побывал в Русском музее. Добычина оказалась права — «Розовый куст» и «Коробейники» находились в запаснике, и директор согласился сделать с работ фотографии.

Через несколько дней я имел превосходные снимки с обеих разыскиваемых работ.

Но самое интересное состояло в другом. Проходя по Невскому проспекту мимо книжного магазина Военторга, в витрине я увидел большую цветную репродукцию с разыскиваемого мною «Розового куста». Захожу и покупаю две последние репродукции, вышедшие в Изогизе.

Тщательно упаковав все находки, я выслал их Ларионову в Париж.

В скором времени получаю в ответ второе письмо, из которого явствует, что все получено, в особенности обрадована Гончарова фотографией с ее «Коробейников». В этом письме Ларионов обращается ко мне как к доброму другу. Из письма узнаю, что «Розовых кустов» у него много и что еще один из них, квадратный по формату, должен быть у Добычиной, о чем Надежда Евсеевна сама ему говорила в 1924 году в Париже. Ларионов сетует, что обещанную фотографию с холста она не выслала, и просит меня уточнить местонахождение работы. Кроме того, нельзя ли достать для него эпопею П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах». В этом желании я усмотрел тоску Ларионова по России. Долго мне пришлось ходить по букинистам, прежде чем нашел старое издание — приложение к журналу «Нива».

С радостью послал книгу Михаилу Федоровичу. В ответ получил еще письмо, в котором Ларионов благодарил меня и сообщал, что в Париже готовится издание международного словаря художников, и он как член редколлегии просит меня дать сведения для включения в словарь моего имени. Кроме того, предлагает по моему усмотрению назвать имена достойных моих товарищей. Как ни лестно было предложение, я ни о себе, ни о товарищах Ларионову не сообщил и на письмо не ответил. В те времена это было принято. Больше писем не было, и переписка оборвалась.

ПИСЬМО ЛАРИОНОВА

4.7.930.

Дорогой Валентин Иванович!

Очень Вас благодарю за все, что вы сделали — я все получил. Плитка шоколада будет передана Герте с радостью. От Ник. Ник. Пунина я давно уже все получил и очень благодарен также, но Вам особенно, потому что гончаровских «Коробейников» никак не мог достать, а Вы их как раз сняли, это мне очень нужно было. Относительно «Изгнания из рая», это верно, что эта работа Гончаровой была продана давно (в 1913 году), но в бытность свою в Париже Надежда Евсеевна (в 1924-м году) сообщила мне сама, что она ее приобрела снова и что пришлет мне, чего, конечно, не сделала. Да это и все равно, но фото с нее мне бы очень годилось. Относительно «Куста розового», у меня их несколько (штук 11—12), у Надежды Евсеевны было два — тот, что Вы мне прислали репродукцию, и еще один, который остался на руках у Над. Ев., вот его вид. . . картина четырехугольная, т. е. квадрат, почти в середине ствол дерева почти пополам делит картину, полдень и лучи солнца падают отвесно, все сделано на свет, так что ствол и кусты как бы в светлой тени. Крупные мазки, картина грубее, чем длинный «Розовый куст», что Вы прислали репродукцию. В бытность свою в Париже Над. Евс. сказала, что «Куст» у нее, и просила разрешить его у нее оставить, но как Вы сами видите, она полусумасшедшая и, главное, хитрит, у нее нельзя добиться толку. Вот что она сказала: что «Изгнание из рая» у нее снова и что оставленные ей работы в 1915 году: мой «Куст» (что я нарисовал) и «Бабы с холстом» Гончаровой (их тоже было две работы у нее — Над. Евс.) — все эти три вещи находятся у нее — у Над. Евс. Это она сказала сама. Конечно, может быть, она их продала, но денег она не платила нам. Самое главное для нас — это достать их, чтобы снять фото, больше ничего не

требуется. И это фото с этих картин, она, Над. Евс., нам, когда была в Париже, обещала сделать и прислать. На этом основании я ей подарил одну свою гуашь, «Цветы в горшке». Но вот прошло 6 лет, и она своего обещания не исполнила, и на мои письма к ней я не имел ответа. Поэтому очень благодарю Вас еще раз за ту любезность, которую Вы мне оказали. И Гончаровой тоже. Фото с «Коробейников» очень ее обрадовали. Может быть, со временем Вам удастся найти и мой второй «Куст», и ее «Изгнание из рая». Мое глубокое убеждение, что обе вещи находятся у Над. Евс. Но она совершенно истерическая женщина и все путает, тем более что это не трудно, так как «Кустов роз» моих в ее руках было два, один, который сейчас в музее, а другой, думаю, как и она сама мне сказала, у нее. Очень еще Вас благодарю, если Вам что надо в Париже, напишите, сделаю с удовольствием. Будьте здоровы.

Искренне Ваш М. Ларионов.

Пожалуйста, когда будет отпечатан в АХРР «Куст» в красках, пришлите мне.

Передайте Пунину, что я все фото из музея получил и благодарю, и привет также.

ЗНАКОМСТВО С Л. Ю. БРИК

Однажды меня вызвал к себе директор Детгиза в Ленинграде.

Войдя к нему, я увидел нарядно одетую рыжеволосую даму. Нас знакомят, и я узнаю имя посетительницы. Это оказалась Лиля Юрьевна Брик. Нетрудно понять мое любопытство к человеку, чье имя романтически связано с Маяковским. Лицо этой женщины, с большими выразительными глазами, мне давно известно по фотографии на обложке поэмы Маяковского «Про это». Только теперь я вижу лицо стареющей женщины с теми же красивыми серыми глазами.

Деловое свидание у директора имело две цели. Во-первых, по предложению Брик издательство намеревалось издать сборник стихов с условным названием «Художники — Маяковскому» и поручало мне возглавить бригаду художников предполагаемого издания. Во-вторых, Детгиз собирался издать мою книжку-картинку «Красная Армия», и консультантом директор просил быть заместителя командующего Ленинградского военного округа В. М. Примакова, в то время мужа Л. Ю. Брик.

Взаимные интересы совпадали, и было решено, что Лиля Юрьевна познакомит меня с командующим сама, для чего просила меня прийти к ним домой на чашку чая, при этом приветливо добавила про Примакова: «Он ведь тоже левый».

В ее манере говорить были давно исчезнувшие из обихода нашей речи слова уменьшительно-ласкательного значения, например такие обращения, как «душенька» или «миленький», в них угадывались привычки светской женщины к обвораживающему действию на собеседника.

Через день я явился по адресу. По случайному стечению обстоятельств в этот день Примаков вернулся с охоты, и на квартиру к ним привезли шкуру убитого им лося. Примакова я застал за чисткой ружья, и наше знакомство сразу обозначилось охотничьими интересами. Он подвел меня к стеклянному шкафу, где стояли великолепные охотничьи ружья разных систем и калибров, и любезно разрешил брать их в руки. Рассматривая ружья, я одновременно рассматривал и их владельца. Я знал военную биографию времени гражданской войны легендарного «Примака», командира червонного казачества.

Я с любопытством оглядывал человека, стоявшего передо мной с засученными рукавами, в белой с тоненькой красной полоской сорочке с невысоким стоячим крахмальным воротничком, какие носили офицеры царской армии. На нем были

кавалерийские бриджи и короткие сапожки на низком каблуке с маленькими привинченными шпорами.

Мне запомнилось бритое округлое лицо в очках с тоненькой золотой оправой, с широким лбом, с твердыми сжатыми губами военного человека. Он мало говорил и был глуховат.

После короткой беседы о деле Примаков обратился ко мне с предложением поехать как-нибудь с ним на охоту, полагая в этом простой акт вежливости хозяина.

Нас позвали к чаю. В столовой на столе кипел никелированный самовар. Кроме хозяина было еще два гостя: хорошо известные мне по фамилии критики по журналу «ЛЕФ» Осип Брик и В. А. Катанян.

За столом я оказался свидетелем чрезвычайно возбужденного и нервного разговора. Ничуть не смущаясь меня, в сущности постороннего человека в доме, шумно обсуждалась литературная судьба Маяковского. Дело заключалось в том, что в ту пору положение с изданием стихов Маяковского было кризисным, набранное Собрание сочинений поэта было рассыпано, и в школьных программах имя Маяковского исключалось.

Осип Брик требовал от Лили Юрьевны написания письма к правительству. В этой обстановке я чувствовал себя совершенно лишним, и хотя мне было интересно, однако я понимал свое глупое положение постороннего, попавшего на семейный скандал. От неловкости я стал смотреть на висевший на стене коврик с изображением стилизованной кошки. Заметив это, Лиля Юрьевна пояснила, что этот коврик Володя Маяковский привез ей в подарок из Мексики.

К этому времени окончился спор о письме, его решили направить работнику ЦК ВКП(б), от которого исходили вышеупомянутые запрещающие распоряжения. Но тут молчавший долгое время Примаков веско заключил шумную беседу следующим. Он сказал, что надо писать только И. В. Сталину и что только он один может изменить создавшееся положение с Маяковским, а передаст письмо он сам лично в руки Сталину.

Хоть я и не из трусливого десятка, однако поспешил распрощаться с гостеприимным домом. Выйдя на улицу, я долго не мог привести свои чувства в порядок от всего виденного и слышанного в тот памятный для меня вечер.

Прошло много недель, как вдруг по телефону мне позвонил Примаков и предложил поехать на утиную охоту в Грузино на Волхов. Машина должна была заехать за мной в четыре часа дня. Я быстро собрался, захватив по обыкновению с собой еду. Когда я укладывал в машину свои вещи, в том числе и рюкзак с продуктами, то получил замечание от сидящего в машине адъютанта, что я еду с командующим и что мои продукты лишние.

Подъезжая к деревушке на месте охоты, мы увидели встречавших нас егерей. Здесь находилась известная семья — отец с сыновьями, — прославившаяся своим искусством губами манить селезней не хуже, чем сами натуральные подсадные утки.

Охота должна была быть на утренней заре, а вечером в натопленной просторной избе нас угощали мясом дикого козла. На вопрос командующего, откуда взялся козел, егеря уверяли, что он сломал ногу в ручье и его пришлось застрелить, на что Примаков, с усмешкой скривив рот, сказал мне: «Ну, теперь вы знаете, как ездить на охоту с начальством».

Скоро в избу набилось много простого люда, всяческих просителей в заступничестве и жалобщиков. Примаков выслушивал молча. Меня почему-то приняли за прокурора и, несмотря на мои отчаянные разуверения, не верили и выкладывали свои горемычные истории, прося «пересуда» или отмены решения суда. Поистине, положение мое было хуже губернаторского.

Еще в темноте нас развезли по заранее установленным шалашикам. Едва успели выбросить чучела и подсадную, как начался лет. Сидевший со мной в челне паренек, помогая подсадным, артистически манил ртом, осаживая красавцев селезней. Начались выстрелы. Охота кончилась, когда солнышко стояло уже высоко. После мне никогда не приходилось бывать на такой добычливой охоте. Она запомнилась мне и потому, что позднее обернулась печальной стороной, став поводом для исключения меня из Союза художников.

Через недолгое время пришел ответ из Кремля на письмо Лили Юрьевны Брик. Удивительно, что это событие снова совпало с моим посещением квартиры Примакова и снова было связано с Маяковским.

На этот раз я пришел по просьбе Брик. Она попросила меня сделать эскиз пробы колера для окраски стен комнаты музея Маяковского. Мы договорились, что для этого я приду к ним домой и сделаю это при ней по ее указанию, так как она хорошо помнила старый цвет этих стен.

Придя, я застал в праздничном настроении всех в доме, и мне была торжественно показана присланная бумага из Москвы. Это было переданное в Кремль письмо с резолюцией Сталина, написанной поверх текста красным карандашом. Письмо Лили Юрьевны я не читал, а резолюцию запомнил; она стоит у меня перед глазами и сейчас, когда пишу эти строки. На листе с напечатанным на пишущей машинке текстом было начертано:

«Жалобу Брик считаю правильной. Маяковский был и остается величайшим поэтом революции. Свяжитесь с ней (с Брик). Если нужна моя помощь, я готов. И. Сталин».

Меня поразило это точное обозначение письма словом «жалоба» и такая же предельно сжатая и точная формула оценки значения Маяковского.

Это было событие, вызвавшее нескрываемую радость всех присутствующих, и мою в том числе. Я ликовал вместе со всеми, не чувствуя той отчужденности, которая так остро ощущалась мной в первое посещение этого дома.

Настало время показа моих эскизов книжки о Красной Армии. Я должен был ехать на дачу к Примакову в Тарховку. Там меня ожидали непредвиденные огорчения. Не понимаю, по каким причинам, на этот раз Примаков, ничего мне не разъясняя, выразил резкое безразличие к моему делу и просто отослал меня к военным уставам, где, по его словам, все изложено коротко и ясно. Я был ошеломлен и не мог понять его резкой перемены.

Недоумевая, я твердо решил больше ни за какими консультациями к Примакову не обращаться, не зная, что это было мое последнее с ним свидание.

Через некоторое время я узнал, что Примаков арестован как враг народа. Ничего хорошего для меня это не предвещало.

Много месяцев спустя, находясь в Москве в гостинице «Метрополь», я увидел Василия Абгаровича Катаняна. Он подошел ко мне и попросил вечером зайти к Лиле Юрьевне, сказав, что она будет рада увидеть меня, и дал адрес.

Вечером, придя на Мясницкую по адресу, я оказался перед дверью, на которой на медной дощечке по-старинному было выгравировано: «Владимир Владимирович Маяковский».

Меня привели в комнату, где собралось незнакомое мне общество. Лиля Юрьевна сразу обратилась ко мне со словами, что, вероятно, мне будет интересно посмотреть комнату Володи, и привела меня в маленькую комнату Маяковского, где стояло небольшое шведское бюро, диван, над которым висел портрет Примакова, написанный художником Давидом Штеренбергом. Портрет приковал мое внимание. Я с любопытством рассматривал холст, где Примаков был изображен в азиатском халате, стоящим у столика, на котором лежала карта, вероятно, военных походов и сверху на ней лежал черный браунинг. Рядом на спинке стула был изображен

мундир со многими боевыми орденами. Портрет производил большое впечатление остротой выражения штеренберговской живописи. Мне к тому же было известно, что он не был принят на выставку юбилея Красной Армии, по договору для которой был написан.

В комнате, кроме нас двоих, никого не было, и я решился спросить о судьбе В. М. Примакова и поинтересовался, носит ли она ему передачи. Не спуская глаз с портрета мужа, Лиля Юрьевна спокойно ответила: «Нет, ему мои курицы не нужны, он ведь солдат». И добавила: «Что бы он ни говорил, ему все равно не верят». Прошли минуты молчаливого обозрения всего, чего не стало и ушло безвозвратно.

Права была Лиля Юрьевна, сказав, что мне, вероятно, будет интересно посмотреть комнату Володи. Этим и окончился мой визит к Л. Ю. Брик.

Охота с командующим впоследствии обернулась для меня бедой.

Стало известно, что в Союзе художников работает самодеятельная комиссия, занимающаяся дознанием моего знакомства с «врагом народа» Примаковым. В заключение комиссия требовала исключить меня из членов Союза.

Наступил судный день. Собралось правление под председательством Матвея Генриховича Манизера. Удивительнее всего, что многие члены правления до голосования, да и после него,давали мне понять украдкой, каждый в отдельности, что они понимают мою непричастность ко всему, что приписывается мне. Однако при голосовании за исключение подняли руки все и на вопрос председателя, есть ли воздержавшиеся, таковых не оказалось. Процедура голосования потребовала формального вопроса: «Кто против?» Вверх поднялась одна рука. Я не поверил глазам своим. Руку в мою защиту осмелился поднять художник Владимир Васильевич Лебедев. Это было большой для меня поддержкой в горестную минуту жизни. Меня исключили из Союза сроком на один год. Прожить этот год мне было нелегко, так как я знал, что материалы «следствия» отосланы выше.

Ровно через год, в тот же день, я написал заявление о моем восстановлении в правах члена Союза. В нем содержалась только одна фраза: «Прошу меня восстановить в членстве Союза художников». Тот же председательствующий после зачтения заявления спросил, есть ли ко мне вопросы у членов правления. Последовало молчание, и потом чей-то голос произнес: «Все ясно». Голосовали за мое восстановление единогласно, на этот раз ни против, ни воздержавшихся не было.

ОБЩЕСТВО «КРУГ ХУДОЖНИКОВ»

Ленинградский «Круг художников» образовался в середине 1930-х годов в естественной обстановке дружбы товарищей-студентов, вместе учившихся во ВХУТЕМАСе, бывшем училище барона Штиглица.

Трое одаренных живописцев, тогда уже женатых людей, — В. В. Пакулин, А. Ф. Пахомов и А. Н. Самохвалов, — живших в студенческом общежитии на Литейном пр., 56, ежедневно общаясь за работой и в быту, составили ядро «Круга» [78]. Беспокойные молодые люди, думающие о судьбе будущего советского искусства и своем месте в новой жизни, заявили в своей декларации о стремлении найти стиль, соответствующий новой, революционной эпохе. К ним присоединились молодые живописцы — П. А. Осолодков, Д. Е. Загоскин, Р. З. Фрумак, А. Д. Зайцев, А. И. Русаков, А. С. Ведерников, А. П. Почтенный [79].

В те же годы в Москве возникает Общество художников-станковистов (ОСТ), утверждающее права станковой живописи.

Оба объединения, ОСТ и «Круг», тяготели к монументальному стилю как средству активного воздействия на людей.



А. Самохвалов и В. Курдов в Святогорском монастыре. Фото. 1930-е гг.

Несомненно, оба общества оказали прогрессивное влияние на развитие советского искусства. В своей среде они воспитали многих крупных живописцев. ОСТ дал таких художников, как А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов, С. Я. Адливанкин, А. Г. Тышлер; «Круг» воспитал А. Ф. Пахомова [80], В. В. Пакулина, А. С. Ведерникова, А. Н. Самохвалова, Ю. А. Русакова и П. А. Осолодкова.

Круговцы жили горячей творческой жизнью. Дискуссии о путях развития революционного искусства, споры о живописи, обсуждения работ своих товарищей и выставок были неотъемлемой частью творческого общения в среде круговцев.

В поисках «стиля эпохи» часто терялись индивидуальные черты и свойства круговцев. Взаимовлияние художников приводило к однообразию стилевых признаков. Часто писались картины на одну тему. Например, появление трактора в деревне писали и Пакулин, и Пахомов, и Самохвалов. «Жницу» [81] писали и Пакулин, и Пахомов. Одинаково писались складки на одежде. «Стиль» проявлялся и в трактовке фигур, в вывернутых наружу ладонях рук у деревенских мальчиков. В особенности это касалось творческой практики Пахомова и Самохвалова, несмотря на то, что Самохвалов учился у К. С. Петрова-Водкина, а А. Ф. Пахомов — у А. Е. Карева. По-моему, влияние Пахомова на Самохвалова несомненно.

ВЯЧЕСЛАВ ПАКУЛИН

«Круг» возглавлял молодой живописец Вячеслав Пакулин, о нем и пойдет речь.

Еще в бытность студентом ВХУТЕИНа Пакулин был главарем наших бунтарских студенческих диспутов и собраний против обветшалой Академии художеств.

Жизнедеятельный Пакулин ратовал за новое искусство. В противоречивых спорах о верованиях в изобразительном искусстве он был непременным оратором-спорщиком. Его любили за смелость и остроумие высказываемых взглядов. К тому же его популярности способствовала экстравагантная внешность. Он походил на рыжего из цирка. Говорили, что он работал коверным клоуном. Носил Пакулин «художественную» клетчатую блузу, тогда художники носили такие кофты без пояса до колен. Сам он был наделен маленькими голубыми глазами, длинным петушиным носом,с клоком рыжеватых волос на лысеющей голове. Его задорный вид соответствовал его нраву. В своей дипломной работе он выделялся новизной. На большом холсте была изображена падающая обнаженная мужская фигура, и называлась картина «Смена». Работы раннего периода творчества В. Пакулина носили признаки влияния Пикассо. По сути, они являлись путаными, но по тем временам считались интересными.

Я намеренно обращаю внимание на ранние «круговские» работы Пакулина, связанные с верованиями 1920-х годов, чтобы яснее понять его дальнейший путь. Оглядываясь на прошлое творчество Пакулина, нельзя не заметить решительной перемены его методов и взглядов на искусство в 1940-е годы. Изменения, происшедшие с Пакулиным во время Великой Отечественной войны, поучительны и поразительны; все случилось сразу, без деклараций и теоретических обоснований.

Война внезапно вторглась в душевный мир людей. В дни ленинградской блокады творческая жизнь художников сосредоточилась в Союзе художников на ул. Герцена, 38. Небольшая группа живописцев, скульпторов и графиков переселилась на казарменное положение в комнаты Союза.

Вячеслав Пакулин был среди тех, кто жил, разделяя все тяжести голодной блокады. Общественный темперамент Пакулина проявился в полной мере и в эти годы: он стал заместителем председателя Союза художников РСФСР В. А. Серова. Непримиримые в искусстве противники работали теперь вместе. Между ними изредка вспыхивали несогласия, что важнее в искусстве — что́ делает художник или ка́к делает художник. Серов стоял за «что», Пакулин — за «как».

Живописец Пакулин не делал ни плакатов, ни листов «Боевого карандаша». Он ответил врагу тем, что в лютую зиму 1941 года первым вышел с этюдником и мольбертом на улицу Ленинграда, чтобы увековечить его своим искусством, соединив в творчестве «что» с «как». Это истинно героический и мужественный поступок художника, его работа с натуры на улице была связана с огромным риском для жизни. Постоянные обстрелы кварталов заставляли ленинградцев не выходить без особой необходимости из дому. Пакулин же, несмотря ни на что, ежедне́вно отправлялся в свой отважный поход. Закутанный в женский платок, в валенках и ватнике, сверху надетом полушубке, подпоясанном веревкой, с саночками, нагруженными мольбертом, ящиком с красками и холстом, он брел на свой мотив. Хочу сказать о сказочной красоте пустынного Ленинграда. Город в сугробах, с зияющими глазницами окон, классической архитектурой заиндевелых колонн, в кружевах деревьев был величав и фантастически красив. В пакулинских пейзажах запечатлен образ блокадного города. Художник оставил нам больше, чем просто изображение домов, мостов и улиц. Он оставил нам вечную память о душе и воле ленинградцев, свидетельство героизма и веры в победу.

Я не раз видел Пакулина на улице за работой и с гордостью о нем думал. Что заставляет этого физически изнуренного полуживого человека писать и думать об искусстве? Презрев смерть, восхищаться красотой? И пусть новые поколения знают, какая сила скрыта в людях искусства, пусть помнят об отважных героях-художниках.

Известный лениградский кинооператор-хроникер Ефим Юльевич Учитель, снимавший блокадный Ленинград, запечатлел уникальный эпизод: пишущего

на улице Пакулина. В кадре он снят со спины. Художник поглощен своей работой. К сожалению, в этом историческом документальном фильме не названо его имя. Но Пакулин по праву должен войти в число славных летописцев нашего города.

Вспоминая сейчас пережитое тяжелое время войны и блокады, я особенно ясно вижу несомненный взлет творчества многих моих товарищей. Пакулин тому убедительный пример.

В годы войны и блокады ленинградское искусство отстояло свою честь.

Мирное время для Пакулина оказалось неожиданно тяжелым. Его здоровье, подточенное голодом, стало сдавать, он тяжело заболел и скончался.

В зале Союза художников была показана посмертная выставка его работ. На ней впервые экспонировался весь цикл блокадных пейзажей Пакулина. Только тогда все смогли увидеть и по праву оценить их. Стало ясно значение искусства Пакулина для художественной культуры нашего города.

ПЕТР ОСОЛОДКОВ

Я должен вспомнить о замечательном художнике, с которым вместе учился и которого любил, — о живописце Петре Алексеевиче Осолодкове.

Очень трудно говорить о его творчестве, он рано погиб, едва начав свой путь. И тем не менее художник, оставивший после себя самостоятельный след, был цельной и самобытной натурой. В Академии мы учились одновременно, Осолодков только на курс ниже. Он приехал в Ленинград из Омска. Более бедствующего студента я не встречал. Голодный, без гроша денег, он был к тому же почти голый, во всяком случае, под старомодным стеганым старым отцовским пальто с изношенным каракулевым воротником (отец Осолодкова был портным) виделась его голая грудь. Стояла дождливая и холодная ленинградская осень.

Высокий, худой, черноволосый, с челкой на лбу, с горящими глазами на скуластом лице, Петр своим видом обращал на себя всеобщее внимание. Лицо его было прекрасным. В нем было много негритянского: приплюснутый нос с открытыми ноздрями и толстые чувственные губы. Разговаривая, Петр заикался. Повторяя слова, приседал, притоптывая ногой. В этот момент он походил на горячего породистого коня; им можно было залюбоваться. В его неловком общении с людьми было много обаятельного.

Жизнь Осолодкова — это горение художника. Одержимый живописец, преданный до конца искусству, он с жадностью осваивал культуру века, был умным и образованным человеком, профессиональным, истинным пролетарием. Жил Осолодков на Тучковой набережной Васильевского острова, снимая у квартирной хозяйки большую темную комнату. В ней кроме стола, табуретки, топчана-кровати, да холстов, прислоненных к стенам, ничего не было.

Писал Осолодков упорно и темпераментно, пользуясь не только кистями и мастихином, но и пальцами рук. Интересно, что судьба свела Петю Осолодкова с актером Борисом Андреевичем Бабочкиным. Оказывается, они были друзьями, и Бабочкин даже жил какое-то время у Пети Осолодкова на Васильевском. В этой комнате были написаны отличные этюды голов рабочих-сталеваров в широкополых шляпах.

В обществе не все знакомые люди понимали и воспринимали Осолодкова серьезно. Он казался чудаком, над которым посмеивались. Как-то раз мы были вместе званы на торжество, вечер, где собралось много разного народа. Было время нэпа, и на торжественном ужине среди всевозможных блюд и угощений на столе лежал большой кусок сливочного масла. Петя, не спуская с него глаз,

громогласно и непосредственно воскликнул: «Гениальное масло! Гениальное масло!» — и, не обращая ни на кого внимания, густо намазывал масло на хлеб. Некоторые из присутствующих были шокированы поведением этого странного гостя, а я-то хорошо знал, что Петя просто давно не ел сливочного масла и, как всегда, был голоден.

С Осолодковым нередко происходили удивительные истории, которые вызывали смех у присутствующих. В Академии на зачете по военному делу экзаменатор попросил рассказать о кавалерии. Петя не смог ответить на этот вопрос по уставу. Волнуясь и заикаясь, размахивая руками, повторял, что кавалерия — это «красивые кони и парни», «здоровые парни и кони». Удивленный таким ответом экзаменатор понял, что студент Осолодков к военному делу не годен, поставил зачет и махнул на него рукой.

Мне не хотелось бы, чтобы упомянутые бытовые смешные истории послужили поводом для неправильного суждения о художнике. В своей профессии Осолодков вовсе не был простачком и в кругу своих товарищей не скрывал своего превосходства. Однажды, увидев у своего друга-художника набор английских масляных красок, Петя, посчитав себя более достойным, запросто обратился к товарищу с просьбой отдать ему их. В то время импортные материалы были редкостью и большой ценностью. Можно по-разному расценивать этот случай, однако он говорит о том, что Осолодков знал себе цену. Вероятно, Петр Алексеевич мог избежать бедственной судьбы, мог зарабатывать на разного рода «халтурах», как поступали все его товарищи, но он дорожил своим временем.

Осолодков умер в блокадную зиму 1941 года. Работы Пети сохранил его друг — тихий и нежный человек, прекрасный скульптор Борис Каплянский. Они находились долгие годы у него в мастерской и со временем стали портиться, поскольку в мастерской скульптора не было нужных условий. Возник вопрос о передаче работ наследникам. В Ленинграде нашлись родственники Осолодкова — сестра и брат, преподаватель вуза, которые взять холсты отказались, дав Каплянскому в этом расписку. Работы Осолодкова принял Русский музей.

ДВЕ ВЫСТАВКИ

Сразу после Великой Октябрьской социалистической революции, как грибы после дождя, стали возникать различные группировки и объединения художников. В своих декларациях они наперебой провозглашали себя поборниками искусства советского строя. Только в Ленинграде одновременно существовали: Община художников, «Круг», «Цех», «Октябрь», «Группа 16-ти», Пролеткульт, АХРР, «УНОВИС», «Изорам», «Независимые»[82]. В Москве в это время художники объединились в общества «Маковец», «Бытие», «4 искусства», ОМХ[83], ОСТ и АХРР. Последние почему-то призывали: «Назад, к реализму, к массам», тогда как ОМХ бросили клич: «Вперед, к живописи!» Суть дела заключается не в словах, а в опровержении друг друга на выставках своими произведениями.

Мне были чужды распри и размежевания, я стоял в стороне от шумихи групповой борьбы. Непонятно, сколько времени продолжалась бы эта неразбериха, если бы не произошло чрезвычайное событие, ознаменованное известным Постановлением от 2 апреля 1932 года о роспуске мелких обществ и образовании Союза советских художников[84].

Это означало начало новой эры в советском искусстве, прямым следствием чего стала юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет».

Для ее осуществления была создана правительственная комиссия (случай беспрецедентный) под председательством наркома просвещения А. С. Бубнова.

В статье к каталогу выставки, определяя общий характер Союза, Н. Н. Пунин писал: «Мы строим новую жизнь, новую художественную культуру и поэтому предпочитаем лучше смотреть вперед, чем педантично отсчитывать каждый шаг своего исторического прошлого».

Заканчивал статью Пунин такими словами: «Советскому художнику предстоит теперь выполнить свой долг — оправдать доверие партии и, сплотившись вокруг основных решающих задач, дать советской стране советское искусство» [85].

Впервые я подал на жюри этой выставки свои работы — четыре акварельных пейзажа, с волнением ожидая результата. С великой радостью узнал я, что две акварели приняты к экспозиции. А самое главное — в каталоге я значился вместе со всеми своими учителями и почитаемыми художниками и прочел свою фамилию на букву «К» рядом с Б. М. Кустодиевым. Этот первый для меня каталог я перечитывал много раз, как письмо от любимой девушки, он был для меня дороже моих работ на выставке.

В залах Русского музея висели произведения начиная от известной картины И. И. Бродского «Ленин в Смольном» [86], кончая супрематическим искусством К. С. Малевича. Все художники были достойно представлены — Б. В. Иогансон и П. Н. Филонов, Е. А. Кацман и П. П. Кончаловский, А. М. Герасимов и К. С. Петров-Водкин.

Казалось, наступил конец распрям и в семье художников восторжествовал мир. Однако жизнь распорядилась иначе. Впереди оказались немалые огорчения. В скором времени некоторые художники, ставшие во главе правления, превратились в привилегированную часть служителей культа ложного пафоса в искусстве, став на путь угодливой лакировки, ничего общего не имеющей с подлинной трудовой жизнью.

В 1938 году организуется другая грандиозная выставка, именуемая «Индустрия социализма». На этот раз искусство художника посвящается труду. Выставка создается по четкому «расписанию» необходимых тем. Не все художники согласились с таким положением — для многих «расписание» не соответствовало их представлению о свободе творчества. И потому в процессе организации выставки обнаружились и столкнулись глубокие противоречия принципиальных позиций в искусстве с угодливым, беспринципным приспособленчеством.

Естественно, желание многих художников участвовать в этой выставке не всегда исполнялось. Ряд хороших живописцев круга «Бубнового валета» постигла неудача: они не могли писать тематические картины и потому терпели бедствие на большом смотре.

В сущности, произошло то, что не раз бывало в истории искусства. Идеалы общественного вкуса разошлись с идеалами художника. Общество желает видеть свое изображение героическим и идеальным, отказывается от реалистической правды. История искусства помнит конфликт заказчика с художником, написавшим «Ночной дозор» [87].

ПИСАТЕЛИ И ХУДОЖНИКИ

Годы моего ученичества прошли. Необходимо профессиональным трудом зарабатывать кусок хлеба. Окончив живописный факультет, я намеревался писать картины. Никаких мыслей, заранее предусматривающих работу в детской книге, у меня в голове не было. В это время мою «лодку» качало и несло по «волнам» искусства.

Как часто бывает, неожиданный случай вдруг определил дальнейшую жизнь. Знакомство в студенческие годы с молодым орнитологом Виталием Бианки впоследствии привело к сотрудничеству. Работа для детей стала той твердью, к бере-

гам которой прибила меня судьба. Я оказался в кругу писателей, поэтов, художников и добрых друзей — редакторов.

Работа в Детгизе, или, как мы тогда говорили, «у Лебедева», была скорее всего обусловлена инстинктом самосохранения. Рисование для маленького, чистого и честного человечка побуждало художника обращаться к самым глубинам природы искусства и, главное, освобождало от необходимости раздваиваться «для заработка» и «для себя».

Так счастливо, в обстановке, похожей на легенду о сотворении мира, началась моя профессиональная жизнь. Еще нет ничего определенного, но есть процесс созидания. Еще нет ясной и конкретной формы, но уже существует очаг творческой мысли о зарождении советской детской литературы, у колыбели которой стояли многие замечательные и неповторимые люди.

Я хорошо помню полуподвальное со сводом помещение в старом петербургском доме на улице Плеханова. Здесь находилась городская детская библиотека. Между шкафами книгохранилища, за большим круглым столом собирались зачинатели новой детской литературы. Сюда однажды меня и Чарушина привел Виталий Бианки. Кружок энтузиастов возглавила знаток и собиратель детского фольклора Ольга Иеронимовна Капица. Вместе с ней служению детям отдавал себя ученый гуманист, детский психолог Л. Г. Оршанский — обладатель уникальной коллекции дореволюционной детской книги, впоследствии передавший ее в дар государству. Энтузиастами кружка были также основоположница дошкольного воспитания в России, талантливая последовательница Песталоцци Юлия Ивановна Фаусек и литературовед-критик, ныне широко известный историк детской литературы Екатерина Петровна Привалова. Эти люди вместе с писателями Маршаком, Чуковским, Бианки, Житковым и художниками Лебедевым, Тырсой, Лапшиным и многими редакторами-единомышленниками стояли у истоков новой, советской детской книги.

Их содружество, подобно магниту, притягивало к себе многих, в том числе и меня. Глубокая заинтересованность и вера в новое, революционное начало объединили этих горячих и взыскательных людей. Здесь читались еще не опубликованные рукописи, выслушивались совсем не лицеприятные замечания друг другу, в спорах обсуждалась судьба произведений.

Мне довелось присутствовать при первом чтении рассказа Бианки «Небесный слон». В то время еще не была написана его «Лесная газета» и повести «Одинец» и «Аскыр». Б. С. Житков только начал писать свои «Морские истории», покорив присутствующих чтением рассказа «Джарылгач».

Родившаяся новая детская литература в Ленинграде не уживалась с коммерческим издательством с броским и заманчивым названием «Радуга», принадлежавшим частному лицу — А. М. Клячко [88], в прошлом знаменитому петербургскому королю газетных репортеров. Издательство находилось в одной из комнат квартиры хозяина. Свои издания Клячко осуществлял при помощи единственного сотрудника — бухгалтера, прославившегося тем, что выдавал авансы авторам без расписки, прямо из ящика своего стола. В литографии у Клячко сидел художник Петр Дмитриевич Бучкин [89], веселый рассказчик всевозможных волжских историй. Он выполнял хромолитографические работы. Хотя умный и предприимчивый Клячко успел выпустить в свет многие хорошие книжки, время его быстро и лихорадочно подходило к концу. «Радуга» недолго блистала своей разноцветной красотой.

С самого начала образования Государственного детского издательства определился равноправный союз писателей и художников. Создание детских книг требовало не только единения, но и дружбы. Труд писателя и художника стал неразделим, слился в единый сплав. Образовались творческие союзы: С. Мар-

шак — В. Лебедев, Б. Житков — Н. Тырса, К. Чуковский — В. Конашевич, В. Бианки — я и Е. Чарушин, Л. Пантелеев — А. Пахомов[90]. Фамилии художников ставились в книге рядом с фамилиями писателей. Этот творческий союз свято охранялся неписаным законом и писаным — равным авторским правом.

На Невском проспекте в доме бывшей торговой фирмы швейных машин «Зингер и К°», увенчанном глобусом, на пяти этажах размещались многочисленные отделы Госиздата. В угловой комнате на третьем этаже с видом на Казанский собор находился отдел детской литературы. Рядом расположилась редакция журналов «Чиж» и «Еж» [91], где могли пробовать свои силы начинающие писатели и художники. Здесь собирались веселые острословы и серьезные чудаки, совсем еще «зеленые» и вполне зрелые люди. В редакции осмысливалось то, что впоследствии становилось общепринятым. На страницах журналов происходило становление каждого из нас. Это была школа жизни, где каждый солдат имел личный маневр. Редакция «Ежа» и «Чижа» представляла клуб, в котором царила веселая, непринужденная и притягательная атмосфера. Тут все вместе рассматривали рисунки, слушали новые стихи поэтов, радовались успехам товарищей и просто восторгались друг другом.

Редактором обоих журналов был Николай Макарович Олейников, комсомолец первых лет революции, участник боев с белогвардейщиной. На спине его были видны рубцы от ран. Несмотря на молодость, он обладал большим и независимым умом, был прекрасным поэтом и душевным человеком. Его манера держаться в обществе поражала; на людях он носил личину шутника. Им был придуман в обращении с людьми некий выспренний слог готовых приветствий и шуточных афоризмов, ставших в редакции ходячими. Здоровался он обычно так: «Разрешите приветствовать в вашем лице, может быть, нарождающуюся общественность». Художникам в шутку предлагал написать картину «Смерть в жакте», архитекторам советовал для защиты диплома тему «Фанера и мрамор» или «Вместо железа толем», ученым рекомендовал написать трактат «Как положить две спички рядом». Все весело смеялись. Однако глубокое раздумье не покидало его. Грустные глаза были серьезны. Критический ум Олейникова стал причиной его поэтического скептицизма. Он писал сатирические стихи для взрослых, получившие только рукописную известность. Был Олейников и другим — простым и серьезным, утверждающим жизнь литератором, автором занимательных «Приключений Макара Свирепого» — любимого героя ребят — читателей «Ежа» и первых рассказов для самых маленьких о Великой Октябрьской социалистической революции.

Редким человеком был Николай Федорович Лапшин, художественный редактор «Ежа». Хороший живописец, приверженец французских импрессионистов, почитатель А. Марке, он, кроме того, безупречно знал полиграфию и книгу. Простой и мягкий человек, Николай Федорович всегда с добродушной улыбкой сидел за столом редакции, расклеивая очередной макет журнала. Лапшин был образован во многих областях культуры и искусства, знаток и собиратель редких старых почтовых марок. Соратник и товарищ Лебедева и Тырсы, он — их сподвижник в создании детской книги. Этот человек прожил удивительную жизнь. В молодости примыкал к русским футуристам. Во время первой мировой войны добровольцем воевал в «Дикой дивизии», где его так и называли — «футуристом». На заре русской авиации летал в качестве пассажира-смельчака на биплане. Сидя, как он рассказывал, «верхом на этажерке», облетел Исаакиевский собор. Великая скромность отличала его натуру. Николая Федоровича можно было не замечать, и он не стремился быть заметным. В первые годы советской власти Лапшин вместе с Пуниным, Штеренбергом и Альтманом возглавил отдел Изо

Матрос Железняк.
Из серии "Всадники революции".
1985 – 87. Бумага, акварель, темпера





Рыси.
Иллюстрация к "Лесной газете" В. Бианки.
1965 – 69. Бумага, акварель, белила



Рак и крыса.
Иллюстрация к рассказу В. Бианки
"Где раки зимуют".
1966 – 67. Бумага, акварель



Жалоба ягуара матери.
Иллюстрация к сказке Р. Киплинга
"Откуда взялись броненосцы".
1976 – 80. Бумага, акварель

Наркомпроса, организовал Музей новой живописи в Ленинграде. Мало кто знает о том, что в 1933 году, участвуя в Международном конкурсе книги в Америке, он получил первую премию за иллюстрации и макет «Путешествия в Индию» Марко Поло [92]. О награде Лапшин узнал много времени спустя, когда уже большинству в Москве это было известно. В Ленинграде сказал ему об этом я, узнав из письма от моего московского товарища Лени Зусмана [93]. Николай Федорович не поверил, сказал, что это, наверное, его однофамилец, так как официального извещения он не получал. Даже на банкете, устроенном по случаю получения премии Лапшиным и в честь приезда представителя клуба американских любителей книги, который организовал конкурс, он затерялся среди художников-москвичей, пришедших на банкет, пока его не хватились. Счастье недолго улыбалось Николаю Федоровичу. Через пять лет он тяжело заболел и лишился зрения. В начале войны я увидел его держащимся руками за стену в коридоре нашего Союза. Тогда он меня узнал и тихо пожаловался на болезнь. Он погиб во время блокады. Могила его неизвестна. Узнав о его смерти, В. А. Власов и я отправились с санями на квартиру Лапшина, чтобы спасти его работы. Дворничиха открыла комнату. На полу лежала зашитая ею в простыню мумия Лапшина, узнать его было нельзя. Обычно бритое его широкое лицо обросло темной окладистой бородой, и он стал похож на простого мужика-крестьянина. Мне показалось, что в этом облике он нашел самого себя. Я сделал с покойного набросок, к сожалению, он у меня затерялся. Работы и ценные книги Лапшина мы с великим трудом на санях приволокли к Власову на Васильевский остров. Теперь часть из них находится в Русском музее и в собраниях коллекционеров и друзей. В искусстве советской детской книги он оставил свой след, и его имя занимает свое достойное место в книжной иллюстрации.

Душой общества в редакции был обаятельный острослов Евгений Львович Шварц. Работал он в то время выпускающим журнала и вел в нем занимательный отдел «Карта с приключениями». Он только начинал свою литературную деятельность. Еще им не были написаны известные пьесы, давшие ему славу драматурга. Гораздо позднее обрел Шварц свое призвание в театре, в совместной работе с режиссером и художником Н. П. Акимовым. Дарование обоих удивительно подходило друг другу. В прошлом эстрадный актер-конферансье, Шварц без труда поминутно развлекал присутствующих неистощимыми выдумками и шутками. Этому стилю восторженные почитатели Шварца придавали некое значение и обозначали его словом «фольтик». В действительности Шварц был глубже, чем его «фольтики». Отношения Евгения Львовича с художниками были сложные. У Лебедева со Шварцем возникли серьезные разногласия. Однажды Владимир Васильевич сказал при всех, что остроумие — это еще не ум. Шварц, вероятно, принял высказывание на свой счет и обратил гнев на нас, учеников Лебедева. Я часто задумываюсь, чем объяснить недоброжелательность Шварца к нам, молодым художникам, высказанную им много лет спустя в опубликованных его дневниках [94]. Мне, например, приписывается почему-то турецкое происхождение. Шварц описывает меня дикарем с громадными ручищами; Пахомов — корыстолюбец-крестьянин; Чарушин — самый темный человек из нас и т. д. И только у Васнецова испуганные выпученные глаза. Допуская любое строгое суждение, я считаю, что должна во всем существовать неопровержимая достоверность. В суждениях о людях Евгений Львович допускал непростительную невнимательность и неряшливость, судил о них походя.

Особенным человеком был спокойный, невозмутимый литературный редактор поэт Николай Заболоцкий. Широкий румянец разливался на его круглом лице. Носил он старомодное пенсне и походил больше на бухгалтера, чем на поэта. Когда улыбался, то показывал свой золотой зуб, уверяя, что он у него деревянный

и только позолоченный. Здесь, в редакции, Заболоцкий читал густым басом впервые стихи, вошедшие в сборник «Столбцы», и поэму «Торжество земледелия». «Я Миллер», — говорил о себе Заболоцкий. Это был его псевдоним, которым Николай Алексеевич подписывал некоторые детские книжки. Вероятно, сказалась приверженность поэта к немецкой философской поэзии. Французов он в шутку называл лягушатниками, по-видимому неудовлетворенный легковесностью их поэзии, а может быть, в противовес общему поклонению французам. Меня это настораживало. Любя Заболоцкого, я боялся недооценки и непонимания им французской живописи. Интересы Заболоцкого в изобразительном искусстве в то время замыкались, как и у некоторых других писателей, на работах Филонова.

Хотя Заболоцкий входил в литературную группу ОБЭРИУ (Обэриуты — Объединение реального искусства), тем не менее он всегда держался несколько особняком. Степенный и аккуратный, поэт отвергал внешнюю эксцентричность, какой, например, всецело был подвержен его друг Даниил Хармс. Заболоцкому ближе всего оказался Хлебников, бескорыстный и честный,со своей святой заумной поэзией.

Человеческие черты характера Заболоцкого были чисты и гуманны, как его поэзия. Он являл собой очень цельную оптимистическую натуру русского человека.

Время нас разъединило. Прошли годы войны с фашизмом. Много лет я ничего о поэте не знал. Однажды, будучи в Москве, я позвонил Николаю Семеновичу Тихонову. По телефону со мной разговаривала Мария Константиновна. Она пригласила меня непременно зайти вечером в гости и сказала, что они приготовили мне дорогой подарок. Им оказался Заболоцкий. Мы обнялись, и я слушал с замиранием сердца незнакомые мне новые стихи друга — поэтический гимн «Строителям дорог» [95].

Секретарем детской редакции Госиздата был молодой человек, весельчак и непоседа Ираклий Луарсабович Андроников. Он не сидел на месте. То бежит отдать на машинку рукопись, то спешит сдать материалы в набор. При этом он всегда насвистывал, размахивая руками в такт, подражая целому оркестру. Мы так его и звали — «человек-оркестр».

Андроников и тогда был великим пропагандистом музыки, поражая своей музыкальностью и феноменальной памятью. Он мог исполнять губами сложные симфонии и музыкальные фразы, имитируя отдельные инструменты и целый оркестр, к тому же дирижировал с бумагами в руках. И все это делалось во время выполнения им своих секретарских обязанностей. Должен признаться, что тогда в этом веселом малом никто не видел глубокого и серьезного существа его натуры, его огромную эрудицию и артистизм. Его пленительный талант исполнения устных рассказов, подражание голосу и манере говорить развивались именно в то время, в редакции «Ежа», где он мог наблюдать С. Я. Маршака, А. Н. Толстого и других. Еще удивительнее, что веселый нрав сочетался в Андроникове с кропотливой исследовательской работой литературоведа и архивариуса. Общение с такими людьми остается в памяти на всю жизнь.

Завсегдатаями редакции были друзья-поэты обэриуты Д. И. Хармс и А. П. Введенский. Хотя о них принято говорить совместно, однако они представляли контрастную несовместимость. Не беру на себя право судить о поэтическом даровании каждого, коснусь лишь описания их внешности.

Странное впечатление производил Даниил Иванович Хармс своим видом. Высокого роста, он носил на голове вязаный колпак, под клетчатым пиджаком — черный бархатный старомодный жилет с вышитыми на нем крестиками. На шнуре подвешены карманные серебряные часы с крышкой, на ногах — короткие

штаны ниже колен на пуговицах и чулки. На пальце красовался оловянный перстень. Хармс не расставался с суковатой палкой-тростью, которой иногда почесывал свою переносицу. Выражение лица у Даниила Ивановича и доброе, и хмурое. Он постоянно моргал и жмурился. В руках Хармс вечно катал шарики из бумаги и любил на них показывать незатейливые фокусы. К чудачествам поэта в редакции привыкли и относились с бережным добродушием. Хармса любили. В обществе Даниил Иванович бывал часто задумчив и порой казался отсутствующим. Его поэтический дар ознаменовался виртуозной словесной эквилибристикой, в этом он был непревзойденный мастер. Хармс был учеником Маршака. Совместно они написали считалку «Сорок четыре веселых чижа». Даниил Иванович оставался для меня странным человеком. Известно, например, что в комнате, где жил поэт, завешивались окна от дневного света. Непонятно, зачем понадобилось этому тихому русскому человеку менять свою фамилию Ювачев на чужеземную Хармс. Одно несомненно — он был добрым и безобидным, чудаковатым человеком, удивительный Хармс.

Совсем иным был Александр Иванович Введенский, которого друзья называли просто Шурой. Его молодое красивое лицо отражало неуравновешенность натуры. И имело землистый цвет, очевидно от бессонных ночей, проведенных за карточным столом. Страстность характера Введенского по-разному настраивала к нему окружающих людей. В редакции он появлялся всегда элегантно одетым, в белоснежном воротничке, с обаятельными манерами воспитанного человека. Женщины оказывали ему особое внимание. Поэтические способности Введенского были блистательны и разносторонни, он мог писать быстро и легко на самые различные темы, поражая своей одаренностью.

Шура Введенский сделал для моих рисунков «Конная Буденного» поэтические надписи [96]. В этих стихах он не уступал лучшим поэтам своего времени. Введенский написал для детей немного, но все, что им сделано, — значительно. Он был образованный человек в искусстве своего века, к тому же знаток французской поэзии. Надо было слышать, как артистически Введенский читал наизусть стихи Поля Верлена, Шарля Бодлера, Гийома Аполлинера и Жана Кокто. Он любил стихи своих товарищей и друзей. Мне запомнилось восторженное увлечение Введенского своим новым московским другом, смущающимся и улыбающимся высоченным Сережей Михалковым. Я видел их неразлучными и вместе читающими стихи.

Введенский писал не только для детей, главное в его поэзии — стихи для взрослых. Самое печальное и горестное то, что они не сохранились.

Кроме редакции журналов «Еж» и «Чиж», существовала большая редакция Маршака — главная сила Детгиза. Одно время в ней работал редактором Б. С. Житков. Мне довелось его знать, так как он был другом Бианки. С ним я часто бывал у Житкова в его квартире на Петроградской стороне. По вечерам собравшихся гостей Борис Степанович угощал кофе, который приготовлял сам. Жил он в то время один со своим любимцем черным пуделем Кусом. Среди гостей постоянно бывал его друг, замечательный художник Петр Иванович Соколов, ученик Петрова-Водкина, человек интересной и сложной судьбы. Вечера у Житкова часто сопровождались чтением вслух произведений Пушкина. Читать стихи предлагалось Соколову. Он это делал самозабвенно, и совсем не зазорно было видеть иногда на глазах у слушателей слезы. Любил Борис Степанович и музицировать. Со стены снималась скрипка, ставился пюпитр, и хозяин играл нам излюбленные пьесы. Смелый, колючий ум придавал всем его суждениям неожиданную остроту. Например, он уговаривал меня не верить людям, которые утверждают, что понимают музыку. В музыке, горячился Житков, никто ничего не понимает. Ее можно только любить и слушать.

В литературу Житков пришел, избороздив весь мир штурманом дальнего плавания. Борису Степановичу было о чем рассказать детям, да и рассказчик из него получился великолепный. Стесняясь своего писательства, Житков свой первый рассказ написал на французском языке, затем перевел его на русский и только тогда послал в редакцию.

Я уже говорил, что Борис Степанович был колючим человеком, и его взаимоотношения с Маршаком были сложными. Он считал Маршака беспомощным в быту и говорил: «Какой же он писатель, если не умеет забить в стенку гвоздь!» Так своеобразно смотрел Житков на писательское дело.

Мне осталось сказать о самой главной фигуре Детгиза тех лет — о поэте Самуиле Яковлевиче Маршаке. Все, кто имел хоть малейшее отношение к Детгизу, не миновали беспокойного Маршака-редактора. Прославленный поэт, кроме того, был непревзойденным и прирожденным редактором по призванию и по обязанности. Он мог если не из каждого пишущего человека сделать писателя, то, во всяком случае, у каждого такового отредактировать хотя бы рассказ. Самуил Яковлевич считал, что человек, пишущий письма, в потенции уже писатель. Заинтересованность Маршака в детской литературе была беспредельной. Он буквально вцеплялся в людей интересных профессий и судеб. На моих глазах водолазы, железнодорожники, ученые, беспризорники, художники и просто «бывалые люди» становились если не в полную меру писателями, то, во всяком случае, авторами замечательных книг. Работал Самуил Яковлевич не жалея ни себя, ни автора, не признавая никакого режима или порядка. Редакция сидела не пивши и не евши до поздней ночи. Маршак не был физически здоровым человеком и часто во время такой перегрузки валился на диван, и ему было плохо. Вокруг начинался переполох, требовалась медицинская помощь. Внутренняя энергия и страсть к любимому делу — литературе — брали свое, воодушевленный какой-нибудь новой мыслью, пришедшей ему в голову, он тотчас вскакивал и продолжал работать. Нетерпеливый Маршак был непоследовательным, неорганизованным, но самозабвенным. Во время работы он вдруг неожиданно отвлекался чтением стихов поэтов разных времен и стилей, он был весь наполнен поэзией, до мозга костей.

И я испытал на себе силу его редакторского таланта, став однажды автором книжки-картинки «Пограничники» [97]. Она написана теми маршаковскими короткими предложениями, которые фразу за фразой вытягивал из меня Маршак.

Значение Самуила Яковлевича как редактора, мне кажется, еще недостаточно оценено. Без его участия не родились бы рассказы Евгения Чарушина, Константина Золотовского, Тэкки Одулока [98] и многих других писателей.

В своем принципиальном отношении к профессии Маршак проявлял бескомпромиссность и жестокость. Однажды на вопрос, почему я не принес рисунок, я ответил, что он у меня не получился, просто не вышел. Как сейчас помню, как убийственно Самуил Яковлевич меня отчитал. «У профессионала, — сказал с раздражением Маршак, — не может быть объяснений — не вышло, не получилось. На то вы и профессионал, чтобы вышло». Он был прав, я запомнил это на всю жизнь.

Помощниками Маршака были четыре преданных ему редактора — Т. Г. Габбе, З. М. Задунайская, А. И. Любарская, Л. К. Чуковская [99], образованные люди, отдавшие себя без остатка детской литературе. Без них Самуил Яковлевич не мог обходиться, а они боготворили своего патрона. Привыкший к поклонению, Маршак часто бывал нетерпим и капризен, требовал от коллег подчинения во всем. У тех, кто это видел, возникало неприязненное отношение к Маршаку. Это же было причиной неправильного перенесения его человеческих недостатков в сферу литературной деятельности.

Теперь, когда прошло время и улеглись страсти, значение Маршака-редактора и поэта стало ясно всем. Никакие свойственные людям малые недостатки не могут принизить большую, увлеченную искусством личность.

ОТКРОВЕННЫЕ ПРИЗНАНИЯ О МОЕЙ РАБОТЕ В ДЕТГИЗЕ

Теперь моим главным занятием стала работа в Детгизе. Она увлекает меня и занимает все без остатка время. Только в летние месяцы отрываюсь от стола и пишу этюды. Меня устраивает маневренность работы на бумаге акварелью. Это освобождает от громоздких приготовлений, требующихся в масляной живописи. Я больше могу успеть за короткий срок.

Однажды Лебедев сказал, что Ренуар не стал бы таким ясным живописцем, если бы не расписывал фарфор. Работа на белом листе бумаги для книги тоже может быть полезной в дальнейшем, говорил он. И это верно. Во всяком случае, книга приучила меня к дисциплинированности и заставила уяснить необходимость построения рисунка на плоскости листа. Мне ясно, что произведение искусства всегда выполняет определенную функцию, независимо от того, сделано оно на бумаге или холсте.

Теперь я не думаю о станковой картине как главной действенной форме выражения нашего времени. Меня увлекает работа для печати. Я сроднился с грохотом печатных машин и особым запахом краски в цехах. Я сдружился с рабочими-печатниками, и мы понимаем друг друга. Я стал частью огромного печатного дела. Я стал полезным и необходимым художником.

А может быть, я слишком увлекся иллюстрированием чужих мыслей и засиделся за столом в ущерб себе — художнику? Не управляют ли мной редакторы и издатели, решая за меня, какой я художник — «лошадиный» или «звериный» и уж совсем никак не «человеческий»? Они больше меня знают, что я могу, что нет.

Все эти мысли заботили меня. Главным было сомнение в правильности выбранного в искусстве пути. Теперь, спустя полвека, могу сказать с полной откровенностью, что основным стимулом работы в Детгизе вначале был интерес к искусству в главном его направлении, независимо от задач издательства. В Детгизе я познакомился с большой, ответственной жизнью, с самим собой в искусстве.

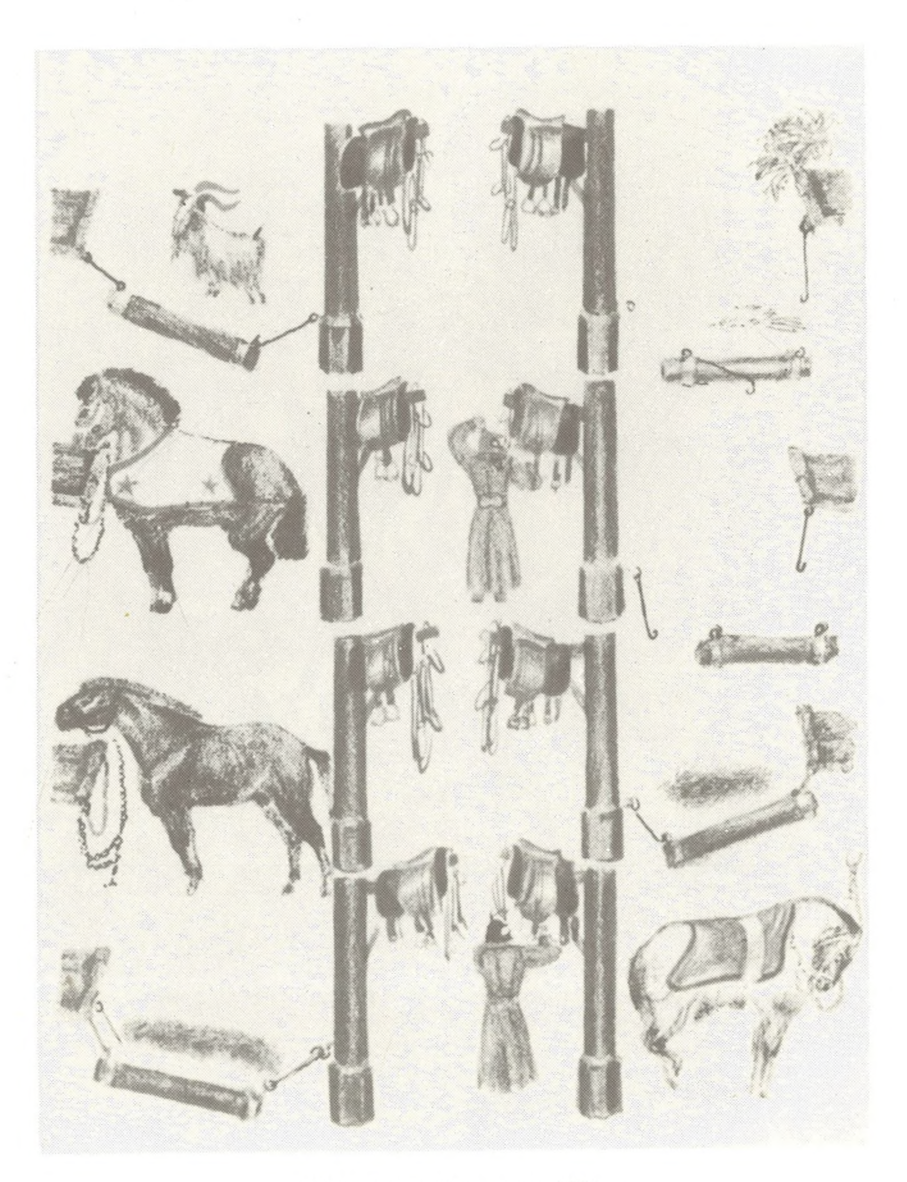
Пусть меня не осудят за сказанное. Работа в Детгизе послужила одновременно поводом для выражения моих художественных интересов и задач.

После службы в армии я делаю книжку-картинку «Кавалерия». В ней осуществляется построение рисунка на плоскости листа. Меня занимает новая эстетика, познанная у Малевича. К форме я часто «приспосабливаю» содержание. Примером служат рисунки к «Рикки-Тикки-Тави» Р. Киплинга [100]. Среди персонажей книги есть люди: Отец, Мать и, наконец, сам мальчик Тэдди. Человеческие образы мешают мне добиться цельности формы книги, и я отказываюсь от их изображения. Только теперь с жаром принимаюсь за работу. В сущности, поступаю как школьник на письменной работе, подбирающий синонимы к слову, которое не знает, как безошибочно написать. Для этой работы я начал изучать флору Индии в ботаническом саду, ходить рисовать в зоопарк и зоологический музей. Работаю сразу кистью, отказавшись от предварительной наметки сюжета карандашом. На рисунки я извожу большой рулон бумаги, продававшейся тогда на метры.

Постоянно иллюстрирую книги В. Бианки. Нельзя сказать, что в начале нашего союза все шло гладко. Виталий Валентинович был воспитан на работах ученого-натуралиста А. Н. Формозова [101], рисунки которого очень любил. Также он довольствовался иллюстрациями своего друга детства, художника-дилетанта С. Г. Рахма-



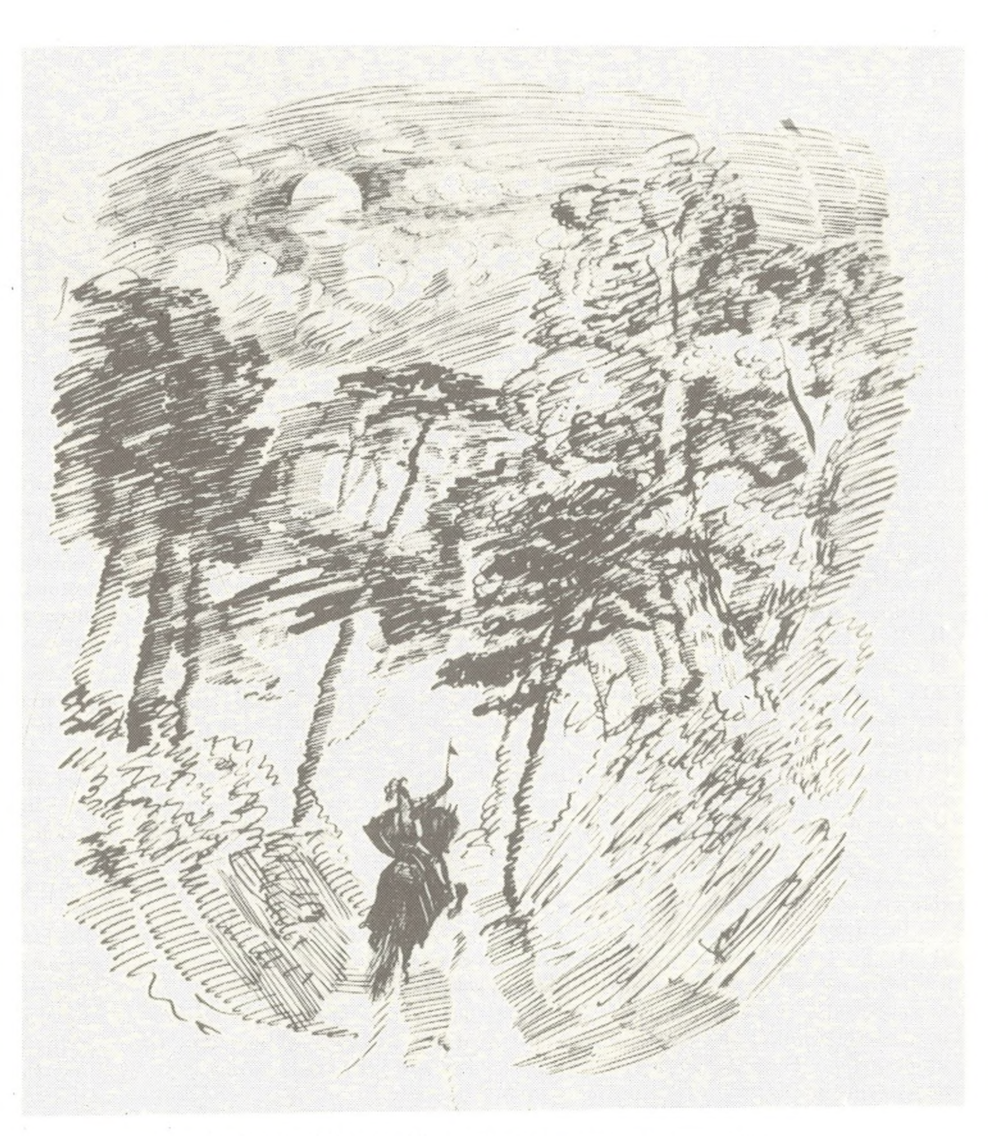
Кавалерия. Коновязь. 1931



Кавалерия. Конюшня. 1931



В. Скотт. Айвенго. Пирушка в лесу. Иллюстрация. 1936



В. Скотт. Айвенго. Черный рыцарь. Иллюстрация. 1936

нина, и других иллюстраторов, не всегда отличая правду натуры от правды искусства. Будучи по образованию зоологом, Бианки переносил педантизм науки в искусство. Только после нашей совместной поездки на Ямал, описанной им в книге «Конец земли», мы обрели общий язык и понимание.

К слову сказать, о рисунках к этой книжке. Они делались мной по беглым наброскам в пути — в поезде, на пароходе, на рыбацком моторном боте. Характер быстрых путевых набросков сохранился и в книге, в этом был их смысл. Рисунки-наброски не пришлись по вкусу главному редактору Детгиза, и он отказался подписать их в печать. Мало того, высмеивал их, утверждая, что сам хотя и не художник, однако может так нарисовать. Я негодовал. Захотелось проучить самоуверенного редактора. Придя домой, тут же принялся по кальке копировать сделанные пером наброски фигур Микеланджело. Просидев до поздней ночи, я сделал копии с набросков великого художника. Утром, явившись к редактору, при скоплении народа я показал «свою» работу и снова услышал критику в адрес рисунков, обвинение в полном неумении рисовать человеческие фигуры. Я торжествовал. Все шло, как задумано. Вдруг один из присутствующих заметил: «Да ведь это известные наброски Микеланджело!» Мой противник смутился, а мне стало стыдно за свою злую шутку. Все кончилось дружеским смехом, и мои рисунки были подписаны главным. Говорю это к тому, чтобы показать, какая дружеская обстановка характерна была для Детгиза того времени. Моя неумная шутка была принята без обиды.

В начале образования Детгиза распространенным явлением была инициатива художников предлагать издательству свои книжки-картинки; многие делали свои книжки. Очень жаль, что эта практика ушла сейчас из жизни. Ведь именно рисунки могут дать для малышей больше в познании видимого мира, чем слова. Такими книжками были «Охота» В. В. Лебедева, «Лето» А. Ф. Пахомова, «Звери» и «Птицы» Е. И. Чарушина, «Болото» Ю. А. Васнецова, «Рыбаки» В. М. Ермолаевой, «Водолазы» А. Н. Самохвалова [102] и многие, многие другие. Я тоже проиллюстрировал в то время три книжки-картинки: «Кавалерия», «Конная Буденного» и «Пограничники». Признаюсь, осуществить свою мысль было интереснее, чем делать рисунки к чужому тексту. Об одной из них — книжке-картинке «Конная Буденного» — скажу особо.

Идея сделать книжку о коннице Буденного возникла у меня от неожиданного соприкосновения со старым русским народным лубком. Однажды, приехав к родителям на Урал, я раскопал на чердаке целый сверток картинок, поразивших меня живописной красотой и актуальностью содержания. Это были гравюры на дереве и литографии, смело раскрашенные анилиновыми красками поверх рисунка без учета его контура.

Вернувшись в Ленинград, я с жадностью рассматривал собранные в фолианте Д. А. Ровинского [103] репродукции с лубочных картинок. Они меня вдохновили. Героическая история конницы Буденного сама «просилась» быть запечатленной в народном духе. Не скрою, мне было дорого и то, что впервые я обратился к революционной истории, и все, что я видел мальчиком воочию, теперь стало предметом моего творческого интереса. Рисунки к этой книге нельзя считать состоявшимися. Они были потенциальной заявкой и несли в себе эмоциональный заряд, который только со временем обретал полноценную форму, они совершенствовались с годами. Эта книжка стала для меня «родничком», из которого впоследствии «вытекли» мои большие циклы литографий и акварелей на тему о революции. Говоря о работе в издательстве в 1930-е годы, мне остается сказать о двух книгах, иллюстрации к которым стоят «особняком». Речь пойдет о рисунках пером к роману Вальтера Скотта «Айвенго» и о литографиях к повести Тэкки Одулока «Жизнь Имтеургина Старшего» [104].



В. Скотт. Айвенго. Нападение разбойников. Иллюстрация. 1936



В. Скотт. Айвенго. Штурм замка. Иллюстрация. 1936

Иллюстрации к «Айвенго» делались для издательства «Молодая гвардия» в Ленинграде. Художественным редактором книги был художник С. М. Мочалов [105] — мой товарищ и хороший гравер. Он-то и поручил мне эту работу. Я должен был решить совсем новую для себя задачу, так как раньше мне не приходилось изображать людей.

Роман «Айвенго» я очень люблю и потому с радостью согласился сделать иллюстрации, избрав для этого перовой рисунок, как наиболее подходящий для выражения старинного повествования. Нет нужды говорить о необходимости по-новому осмысливать произведения давних лет, это само собой разумеется. Нельзя не заметить в романе патетики возвышенного героического слога, порой он наивен и не воспринимается серьезно, как это было, вероятно, в свое время. В наши дни возникает ироническое отношение к выспреннему литературному слогу, да и к содержанию. Естественно, что и в моем творчестве нашла отражение добрая ирония к наивной прелести рыцарской романтики.

То была славная пора работы. Постоянно посещаю рыцарский зал Эрмитажа и граверный кабинет. С головой ухожу в эпоху Ричарда Львиное Сердце. Невольно вспоминаются гимназические годы в Перми, увлечение романами Генрика Сенкевича, которые я не читал, а «проглатывал», а после уроков бежал с товарищами в пустующий старый пермский Гостиный двор со сводами — воображаемый замок, где мы бились на поединках самодельными деревянными мечами, пока те не превращались в щепки, а наши руки не покрывали сплошные ссадины. Я вновь переживаю минувшее, часами разглядываю рыцарские доспехи. В граверном кабинете меня тогда ожидали груды папок с увражами пейзажей Шотландии, с изображением замков, любезно приготовленные знатоком и хранителем эрмитажного эстампа обаятельным Евгением Григорьевичем Лисенковым [106]. Я пересмотрел несметное количество листов, в том числе замечательную коллекцию французских миниатюр конкретных рыцарских турниров, где каждая пара сражающихся имела подлинную геральдику, оружие и победителя.

Во время исполнения рисунков я показывал их Лебедеву. Бесценными были его замечания. Оказалось, в детстве Владимир Васильевич страстно увлекался рыцарским воинством, он показал мне свою заветную папку с рисунками детских лет. То, что я увидел, поразило меня. В этих детских рисунках был весь будущий взрослый Лебедев, прекрасно рисовавший лошадей, с достоверной исторической точностью изображавший рыцарей — со знанием орденов, геральдики и вооружения.

С почтением рассматривал я ветхие фигуры всадников, нарисованные и раскрашенные на бумаге. Они были наклеены на картон и вырезаны. Это были картонажные самодельные игрушки мальчика. Причем каждая имела с оборотной стороны специальный зацеп, при помощи которого всадник сажался на лошадь и при столкновении с другим мог вылетать из седла. Приспособления имелись и у коней. Они позволяли рыцарям сшибаться, как во всамделишном турнире. Рассматривая, я вспоминал детство, и мы снова были мальчишками.

Кстати, Лебедев часто говорил, что, работая для детей, художнику нужно представлять свое детство. Книжка должна позволять ребенку активно с ней обращаться, вырезать рисунки, раскрашивать, играть, а не только рассматривать и бережно хранить. Такие взгляды шли вразрез с господствовавшими тогда педагогическими основами воспитания. В период становления советской детской литературы задачи писателей и художников не совпадали с эстетическими представлениями некоторых старых школьных учителей — «шкрабов». Они были ярыми противниками литературного языка Б. Житкова, Л. Пантелеева и других, а также представителей нового искусства для детей — В. Лебедева и всех нас.



Т. Одулок. Жизнь Имтеургина Старшего. Охота на волка.
Иллюстрация. 1934

«Дети этого не понимают», — говорили педагоги. Беда заключалась в том, что не понимали они сами, а вовсе не дети. Часто спор выносился на решение самой детской аудитории. В этом случае ребятам обычно показывался рисунок, и педагог вопрошал: «Ребята, нравится вам этот рисунок?» Результатом такого опроса было обычно то, чего хотел педагог, ибо дети чутко и точно улавливали только им одним доступным интуитивным чутьем, что от них хочет учитель. Они поддерживали хором авторитет педагога. Присутствуя не раз на таком сеансе «телепатии», я нисколько не соглашался с решением нашего спора.



Т. Одулок. Жизнь Имтеургина Старшего. Собачья упряжка.
Иллюстрация. 1934

Второй работой, дорогой моему сердцу, оказалась повесть о жизни чукчей «Жизнь Имтеургина Старшего» Тэкки Одулока, окончившего Ленинградский университет и привлеченного Маршаком к писательству в Детгизе. На этот раз свои иллюстрации я выполнил литографическим способом.

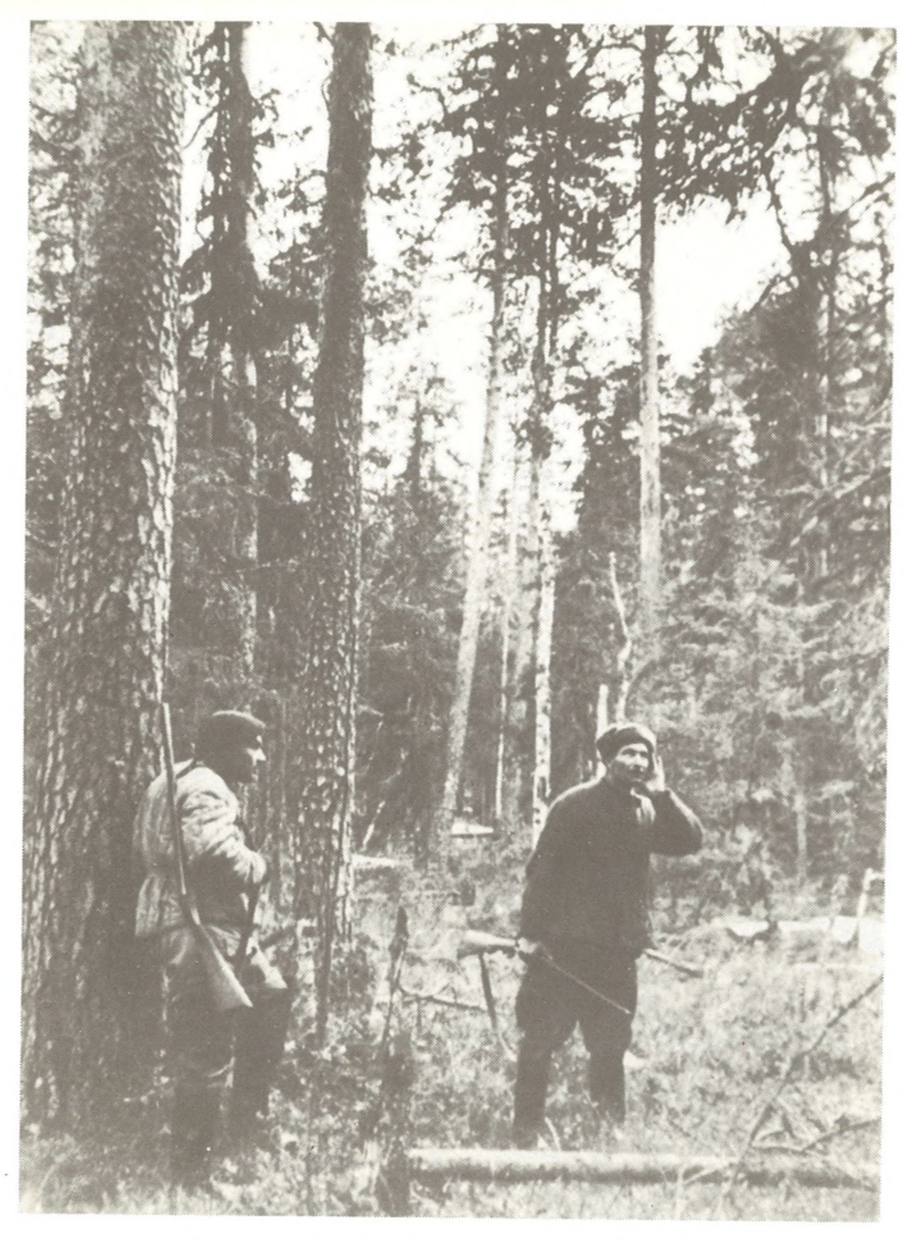
С этой книгой связаны совсем иные переживания, нежели те, о которых говорилось по поводу «Айвенго». Главным в новой работе было увлечение искусством северных народов, поразившим меня в то время на выставке в залах Русского музея. Нужно вспомнить, что в 1930-е годы в Ленинграде, на территории Алек-



Б. Шергин. Северные рассказы. Охота на нерпу. Иллюстрация. 1934



В. Бианки. Лесная газета. Рысь. 1938—1940



В. Курдов (слева) на глухарином току. Фото. 1950

сандро-Невской лавры, находилось удивительно интересное высшее учебное заведение, именуемое Институтом народов Севера. В нем обучались студенты вогулы, ненцы, чукчи, нивхи и другие северные народности. Люди древних племен — охотники, оленеводы — приобщались к высотам культуры, искусства, науки. Не менее важно было и то, что этому способствовали энтузиасты высокой профессиональной квалификации, педагоги разных специальностей, к которым относился талантливый живописец Алексей Александрович Успенский [107]. Результат оказался блистательным. Следствием этого и явилась выставка произведений искусства северных народов. Впервые в истории предстали произведения самобытных художников. Тогда же все узнали имя замечательного художника К. Л. Панкова [108], поразившего всех своими пейзажами кочевых стойбищ и охоты. В произведениях многих северян была видна выразительность образной силы палеолита. Я с волнением рассматривал большие листы с изображением оленей и глухарей, охоты на моржей; они в памяти и по сей день. Эта выставка стала событием в моем профессиональном образовании и оказала влияние на мою работу над книгой из жизни чукчей. Увлеченный ею, я хожу в Музей антропологии и этнографии Академии наук. Обращаюсь за советами к ученому, прожившему несколько лет среди чукчей, В. Г. Тану-Богоразу [109] — дикого вида человеку, обуреваемому страстью к науке. Мне нравятся такие неуемные, чудаковатые, приверженные любимому делу люди. Богораз оказался живым кладезем познаний, которыми он щедро делился со мной.

Иллюстрации к «Имтеургину» я сделал прямо на литографских камнях. Не задаваясь целью обсказать все книжки, которые приходилось мне иллюстрировать в Детгизе, не могу умолчать о «Лесной газете» Бианки, над рисунками к которой я трудился по восемнадцать часов в сутки и испортил зрение, применяя при работе лупу. Об этом и пойдет речь. Считается, что я изобрел способ рисовать точкой, как оригинальную манеру, отличающую меня от других художников и удачно использованную в рисунках к «Лесной газете». Это совсем не так, все гораздо проще и печальней.

Если вспомнить тогдашнюю жизнь искусства и возникшие сложности, связанные с так называемой перестройкой творческих работников и коснувшиеся в особенности художников детской книги, когда всякая условность принималась критикой как трюкачество и формализм, станет понятным стремление каждого из нас доказать, что это совсем не так и не соответствует истине. В этот период в издательствах распространилась тоновая пространственная иллюстрация, фотографизм, противопоказанный книжному листу с плоским печатным шрифтом. Вот тут-то и пришла мне на помощь точка. Я не мог заставить себя делать заведомо неприемлемое в книге и стал добиваться тона в штриховом клише. Рисуя на ватмане литографским карандашом, я выпуклую фактуру зерна бумаги заправлял тушью пером. Это не была механическая точка, это было плоское воспроизведение фактуры от карандаша на бумаге.

Рисунки к «Лесной газете» я делал задолго перед войной. В ее первом издании принимала участие целая группа художников и таких прекрасных анималистов, какими являются Л. Бруни [110], Н. Тырса. В книге помимо разностилья художественного языка были рисунки и на тон, и на штрих, что затрудняло из-за плохой бумаги печать. В издательстве решили привести книгу к единству, перевести все на штрих, и поручили это выполнить мне.

К этому времени мои охотничьи скитания были ежегодными. Я много охотился в глухих вологодских и череповецких лесах и на болотах, чем приобрел право высказать свою любовь к охоте и природе. Это совпало с моим увлечением певчими птицами, я держал канареечную охоту, одно время в комнате пело больше десяти кенаров. Держал я и дикую охоту — черноголовку, юлу, реполовов, чижей

и многих других птиц. Позднее я увлекся собаками, словом, страсти обуревали и кидали меня то в одну охоту, то в другую. Я собирал охотничью литературу. Разыскивал в развалах у букинистов охотничьи журналы и газеты, рассматривал «уютные» старинные заставки, или, как они еще называются, виньетки. Я заметил в них притягательную человечность, и они мне нравились. Мой тогда уже искушенный взгляд на искусство оказался бессильным перед незатейливым рисунком, волновавшим меня. Впервые зародилась мысль о человечности в искусстве. Я стал придавать огромное значение горячему любительству в противовес холодному профессионализму.

Старинные английские гравюры безымянных художников с изображениями скаковых лошадей обнаруживают великую любовь и страсть их авторов к этим животным. Приступая к работе, я хотел сберечь охотничью любовь ко всему, что связано с природой.

Делая заново макет, я сохранял характерную для газетных листов традицию, причем в рисунках к «Лесной газете», как заметил, мне легче всего и лучше удавались пейзажи.

Все мои откровенные признания связаны с начальной порой работы в Детгизе. Они нужны для того, чтобы правильно понять обстановку творческой жизни второй половины 1930-х годов в связи с критикой наших учителей.

Критические замечания в адрес художников ленинградского Детгиза, лебедевских рисунков к «Доске соревнований» С. Маршака [111] родились не без основания, хотя и были не везде справедливыми. Перелистывая сейчас страницы «Доски соревнований», нельзя не видеть в ней ошибок, допущенных, вероятно, не только художниками, ибо книга до выхода в свет проходит многие инстанции редактуры и контроля. Лебедев не раз говорил нам, молодым тогда художникам: «Хорошо то, что на месте. Хорошее, но не на месте, становится плохим». Эта заповедь как раз относится к его сатирическим рисункам к «Доске соревнований». В книжке для детей не все было уместно. Не берусь судить, насколько справедливы были упреки художнику — время в таких случаях самый объективный и верный судья.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К СЕБЕ

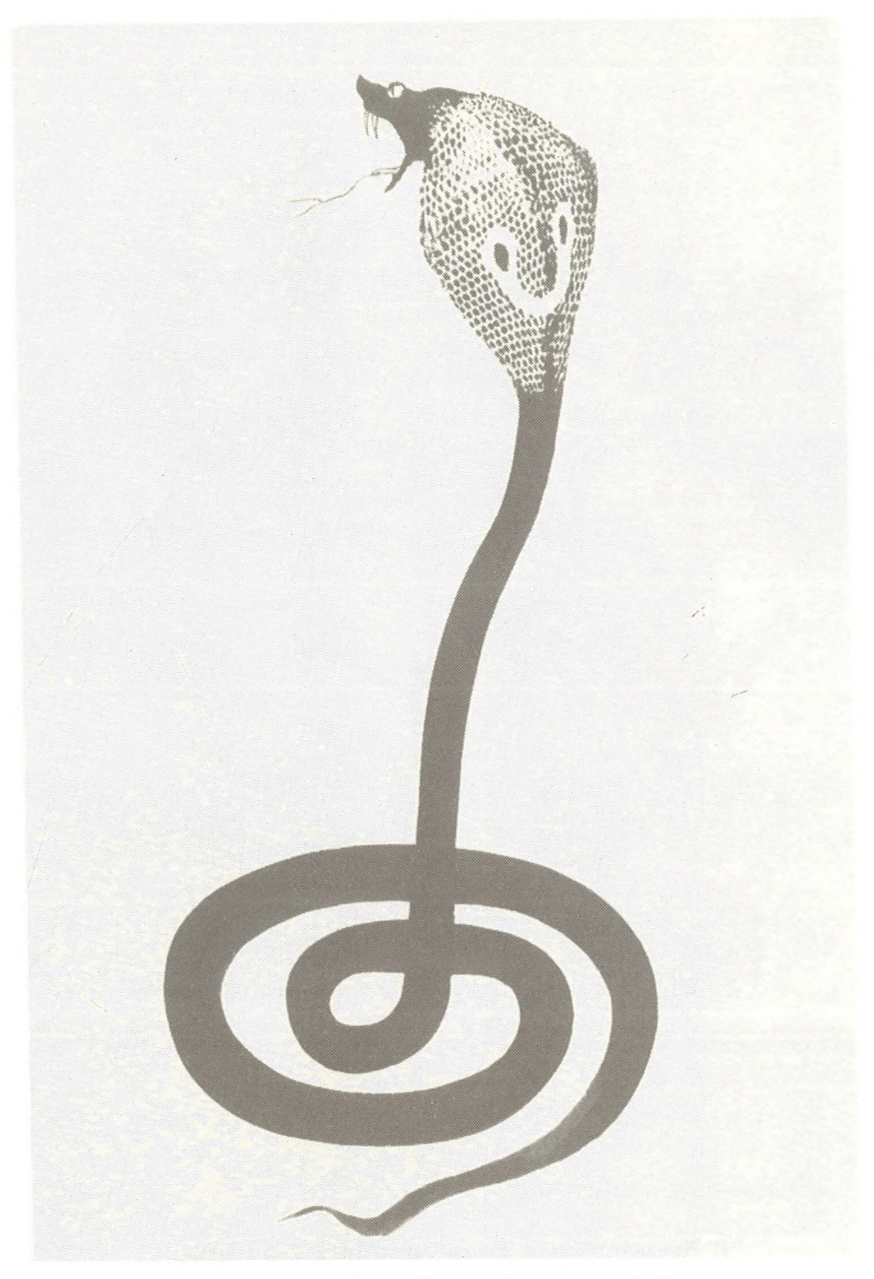
Мои откровения будут неполными, если не скажу об одной особенности моей работы: я часто возвращаюсь к сделанному многие годы назад. Поводом к тому всегда служит неудовлетворенность работой.

В издательствах художник подчинен договорным срокам. Как правило, нет времени самому оценить работу. Нет возможности исправить профессиональные недочеты, которые с годами становятся тягостными. Появляется неодолимое желание их исправить или заново переработать. Слабые рисунки «тянутся» за художником, как тень, всю жизнь.

Прежде всего, знаменательными оказались мои возвращения к книжке-картинке «Конная Буденного».

Когда я смотрю на эту работу, то вижу, как доверчиво отнеслись издатели и товарищи к моим вольным рисункам. Именно в этой работе заключались драгоценные зерна, проросшие и давшие плоды много позже. Именно этой книжке я обязан возникновением серии черных литографий «За власть Советов» (1967), серии цветных эстампов «Красные и белые» (1969) и, наконец, большому циклу акварелей «Песни революции» (1971—1977). Во всех названных работах присутствует книжка-картинка «Конная Буденного», исполненная в 1931 году.

В этой книжке содержались черты, развившиеся в моем совсем не детском творчестве, выявившиеся много позже. На эту работу я оглядываюсь с любовью



Р. Киплинг. Сказки. Рикки-Тикки-Тави. Наг.
Иллюстрация. 1934



Р. Киплинг. Сказки. Рикки-Тикки-Тави. Бой с Нагом.
Иллюстрация. 1934



Р. Киплинг. Сказки. Откуда взялись броненосцы. Леопард, черепаха и ёж.
Иллюстрация. 1936



Р. Киплинг. Сказки. Отчего у верблюда горб. Верблюд и собака.
Иллюстрация. 1976—1980



Р. Киплинг. Сказки. Слоненок. Слоненок и тетка Бегемотиха.
Иллюстрация. 1936



Р. Киплинг. Сказки. Слоненок. Слоненок и тетка Страусиха. Иллюстрация. 1976—1980

и благодарностью за рожденную ею мою красную лошадку и привязанность к теме революции, ставшей для меня основополагающей в жизни и искусстве.

Теперь скажу о повторных возвращениях к «Сказкам» Р. Киплинга. Впервые я сделал рисунки к его «Сказкам» в 1936 году. Начинался сборник со сказки «Слоненок». Рисунки к ней в 1920-е годы блистательно исполнил В. В. Лебедев. Теперь мне предстояло с ним состязаться, к тому же сдавать рисунки нужно было самому Лебедеву.

Все свои усилия я приложил, чтобы сделать иллюстрации к «Слоненку» как можно лучше. На остальные сказки сил недоставало.

Мои рисунки к «Слоненку» Лебедева удовлетворили, однако, принимая работу, он заметил, что другие сказки нельзя считать удовлетворительными.

Проходят годы, я не могу забыть высказанного мне упрека и лелею надежду когда-нибудь исправить допущенный просчет. Спустя сорок лет, в 1976 году, мне поручают там же, в Детгизе, ту же работу — иллюстрировать сборник сказок Р. Киплинга. Нет нужды говорить, как я был рад случаю возвратиться к прошлому с новым качеством своих иллюстраций, принимать которые теперь буду я сам. Все рисунки я сделал заново, в том числе еще раз вернулся к «Слоненку». Прошу в сборник сказок включить и «Рикки-Тикки-Тави», оставляя прежние рисунки, они, на мой взгляд не требовали изменений.

Этот сборник вышел подарочным изданием, на отличной бумаге в 1980 году, а в 1982 году моя работа получила диплом имени Х. К. Андерсена в Кембридже.

Превеликие трудности стали на моем пути, когда я иллюстрировал карело-финский эпос «Калевала».

Рисунки мною делались дважды. Начало работы относится к 1948 году. Возвращение произошло тридцать лет спустя, в 1970 году, и «продолжалось» до 1979 года.

ЛЮБОВЬ К ЛОШАДЯМ

В детстве, когда я жил у бабушки в деревне, у меня была большая деревянная лошадка, обитая настоящей жеребковой шкурой, с хвостом и гривой из натурального конского волоса. Сделал ее деревенский плотник. Это была моя любимая игрушка, оставшаяся в памяти.

У нас в хозяйстве были три лошади — Гнедко, Мухорка и Армеец, подобранный в прогоне больной конь, которого колчаковская армия бросила за негодностью. Мы его вылечили, выходили, и стал наш Армеец гордостью села.

Подростками, гоняя коней в ночное, наша ватага деревенских мальчишек лихо скакала наперегонки, и не было равных моему Армейцу. Коротая у костра темные осенние ночи, мы с тревогой прислушивались к вою волков и к звукам ботал, подвешенных на шеях пасущихся лошадей.

Не раз я попадал с лошадью в беду. Однажды, возвращаясь с мельницы, мой Мухорка провалился в полынью. Благо сани с мешками муки удержались на льду. В другой раз, разыскивая поздней осенью коров, не пришедших домой, старый Гнедко в деревянном седле стал тонуть в вязком лесном болоте. На поверхности оставалась лишь голова. Конь жалобно ржал, а я от ужаса и бессилия плакал. Случайно оказавшийся поблизости мужик-полесовщик спас нас обоих.

Любовь к лошадям вошла в мою жизнь на пашне, в тяжелых трудах деревенской жизни.

Всю жизнь я смотрю с восхищением на лошадей — на гравюрах и картинах, на литографиях, в кино, когда бываю на конных заводах. Рисуя лошадей, всегда учусь, как когда-то учился рисовать обнаженную натуру, с той существенной разницей, что натурщики меня не волновали, лошади же выводят из спокойного профессионального равновесия. Они меня волнуют. Хочется уточнить их пропорции как можно выразительнее, воспеть их. Увы, это остается моей несбыточной мечтой. Рисуя лошадей на пастбище, я предпочитаю примоститься где-нибудь в тени, стараюсь тихо себя вести и многое вижу.

Лошади любопытны, они подходят вплотную и, вытянув шеи, наблюдают за моей работой, я даже чувствую их дыхание в затылок. Мне это нравится. Лошади пугаются резких движений, а если их нет, то они тихо отходят. Позы лошадей, в сущности, одни и те же, хотя и бесконечно изменчивы. Нужно только терпеливо двигаться за табуном.

Теперь все более и более меня влечет желание выразить движение. Изобразить резвую скачку или бег рысака стало для меня крепким орешком, все равно что изобразить падающий предмет в воздухе. Наблюдая на ипподромах бешеную скачку, выразить которую не может даже моментальная фотография, убеждаешься, что такое подвластно только искусству, это требует новых средств у художника, не укладывающихся в академические нормы.

Великий французский художник Жерико в своей знаменитой картине «Дороги в Эпсоме» движения скачущих всадников выразил не по законам механики движения аллюра, галопа, а нашел свою пластическую закономерность.

Часто хожу на ленинградский ипподром. На бегах перерисовываю всех рысаков, знакомлюсь с наездниками, узнаю секунды и родословные рысаков. Словом, становлюсь завзятым беговиком, но к кассам тотализатора никогда не подхожу.

Был нэп. Лихорадочно кончали век игорные дома. На бегах азартно играли остатки «разбитого вдребезги», бывшие — обнищалые барыни, старушки, петербургские чиновники и другой разный люд. Один раз ко мне обратился старый человек со словами: «Вижу я, что вы, молодой человек, к кассам не подходите, когда-то и я смотрел на лошадей, пока не подошел к кассе, теперь на лошадь я не смотрю». Чтобы смотреть лошадей на скачках или бегах, необходимо одно обязательное условие — нельзя ставить на лошадь, ею надо любоваться. Игроки на бегах не смотрят на лошадей.

В армии я служил в конной артиллерии и проводил по многу часов в день за чисткой коней на коновязи и в конюшне. Привычный с детства к лошади, я смело входил в денник и любил дежурства по конюшне. А главное, был горд тем, что ездил головным номером в сменной езде.

Урывками в свободное время я рисовал лошадей у коновязи с натуры. После демобилизации я сделал первую свою книжку-картинку в Детгизе — «Кавалерия».

ВМЕСТЕ С ЧАРУШИНЫМ

Весна. Ласково греет солнышко. Лениво бредем мы с Женей Чарушиным по набережной Невы, бездумно глядя на плещущуюся о гранит воду. В руках книжки и тетрадки, идем заниматься в зоосад на Кронверкской. Увы! Ничего не лезет в голову. Весна!

Так часто шагали мы молча то в зоосад, то на птичий рынок на Обводном канале.

Жалкое зрелище представлял в 1924—1926 годах наш маленький ленинградский зоосад. Однако любо было нам брести от клетки к клетке и смотреть на невеселое житье зверей и птиц. Тут все было знакомо и дорого.

Так мы готовились по теоретическим предметам в Академии. А после шли пить чай к Жене на Зверинскую, что совсем рядом с зоосадом. Он снимал узкую как щель комнату у доброй ко всем студентам толстой квартирной хозяйки тети Фроси. Обычно предварительно мы заходили к «паразиту» — так Женя называл хозяина маленькой лавчонки на углу, где он брал в долг булку, сахар и колбасу «собачья радость» — и наша радость. «Паразит» записывал все в «гроссбух», студенческие долги Жени его вполне устраивали. А дома мы потом пили чаек из самовара «с разговором». Как это было незабываемо хорошо!

Женя Чарушин был обеспеченнее нас — его друзей Васнецова, Кострова и меня. Его родители помогали сыну безбедно существовать, стало быть, и мы, пользуясь неизменным законом товарищества делить все друг с другом, сбегались на чарушинские посылки и, бывало, носили его ковбойские рубашки.

Теперь, когда я пишу эти строки, мало кто из живущих ныне помнит молодого, стройного, с широчайшими плечами юношу-студента с красивой маленькой головой — Женю Чарушина. В молодые годы он одевался по моде — ходил в гольфах, в пестрых чулках, носил пыжиковую шапку и пеструю, собачьего меха, короткую шубку.

Обаятельная и талантливая натура Евгения Ивановича сказывалась во многом: он играл на скрипке, писал стихи, был актером, вечно что-то изобретал, мы его так и прозвали — «Евгеша-изобретатель», был великолепным живописцем, скульптором, впоследствии стал отличным детским писателем.

Из рассказов друга я хорошо представляю его жизнь в детстве в старой Вятке. В большом чарушинском доме с заросшим садом, полным таинственной жизни, зародились первые ранние привязанности мальчика к «птичьему раю». Любовь к животным он унаследовал от своей матери-садовода, большой люби-

тельницы природы. В доме разводились редкие породы кур, цесарки, жили павлины.

Однажды Женя вспоминал, как вылупляются из яйца цыплята. В его рассказе проявилась поразительная наблюдательность художника. Он помнил меховую шапку, в которую клали мокрых, необсохших цыплят, как потом их сушили на русской печке.

Существует домашняя легенда, утверждающая, что Женя маленьким мальчиком перебрался на другой берег реки Вятки вместе с коровьим стадом, держась за хвост коровы, когда стадо переходило вброд реку. Весьма вероятно, что такое могло быть.

Отец Жени служил губернским архитектором. Неизгладимое впечатление оказали на мальчика поездки с отцом на лошадях по Вятской губернии, в глухой Орловский уезд. В свои деловые поездки отец брал с собой сына. Не тогда ли к Жене пришли понимание и любовь к подлинно народному языку?

Будучи уже взрослым человеком, Евгений Иванович любил вспоминать диковинные истории из быта вотяков [112], превосходно имитируя вятский говор. Кстати, услышав его в первый раз, я сразу узнал в нем вятича, так характерно он говорил в студенческие годы, да и в последующие тоже. Нет сомнения в огромном значении детства для всей дальнейшей творческой биографии Чарушина.

В родительском доме прививалась мальчику и любовь к рисованию. Всегда занятый архитектурными проектами, отец сидел за чертежными досками, чем невольно провоцировал к рисованию сына. И Женя с детства рос с карандашом и бумагой.

Смешную историю рассказал по этому поводу сам Женя. Рисуя, он приставал к занятому отцу с просьбой сказать, что ему еще нарисовать, и отец, чтобы отвязаться, ответил, не думая: «Рисуй хоть черта в стуле», и Женя с усердием нарисовал черта, сидящего в стуле.

Иван Аполлонович Чарушин всегда похваливал сына за усердие к рисованию. После Евгений Иванович говорил мне, что надо одобрять даже несовершенное искусство, и был убежден, что похвала способствует успеху творчества.

В доме Чарушиных любовь к искусствам была естественной. В семье подолгу живал и работал студенческий товарищ отца по Академии художеств Аркадий Александрович Рылов. На этюды он брал с собой и Женю. По вечерам все собирались на семейный концерт. Мать играла на фортепьяно, партию скрипки исполнял Женя. Музицировать в семье Чарушиных было принято.

Удивительно самостоятельно происходило становление Чарушина-художника, он шел к своему идеалу кратчайшим путем.

Евгений Иванович был подлинным художником для детей. Он любил детей, любил заниматься с ними — играть, рассказывать, рисовать, придумывать игрушки, словом, пробуждать в детях творчество. Так он воспитывал и своего сына Никиту.

У ребят самого малого возраста Чарушин видел потребность в эстетическом. Еще в 1940 году в журнале «Детская литература» была опубликована его статья, в которой он ратовал за создание и распространение настенных картинок — эстампов для детей [113]. В этой интересной и поучительной статье Евгений Иванович обрушивается на пошлое и мещанское рыночное дурновкусие. Привожу его слова: «Тут какие-то артели выпускают «трех поросят», писанных на стекле бронзой. На рынке те же розовые поросята Диснея на золотом лугу. И кошечки с серебряными бантиками. И каждый малеваный «пейзаж» «цветопробоен» до трех километров — не меньше». И в заключение он пишет: «Не пора ли заменить все это другим — подлинно советским и подлинно художественным?» В этом Чарушин видел долг художника перед детьми.

Аргументируя потребность украсить свое жилье, Чарушин приводит пример из жизни птиц и из своего детства: «Ворона даже ворует разные блестящие вещи и тащит их к себе в гнездо. В детстве я сам, как птица, собирал такие сокровища. Под столом у печки, чтобы никто не видел, я наклеивал на стену конфетные бумажки, марки, этикетки лекарств с надписью «внутреннее», «перед употреблением взбалтывать» и пр. Мы с братом залезали под стол и любовались на наш музей. Ведь как красиво!»

В это же время сделал Чарушин свои первые эстампы «Волчонок», «Олененок», «Зайчата», «Тигренок» и другие. Осуществилась его давняя мечта дать детям настенную картинку подлинного искусства, о чем он так горячо ратовал в упомянутой выше статье.

В литографской мастерской Союза художников я наблюдал за тем, как Евгений Иванович работал. Не обращая ни на кого внимания, кусая губы и нервно теребя ладони рук, не признавая никаких литографских законов и правил, он темпераментно водил карандашом и тер литографский камень тушью, царапал по нему иглой и бритвой. Свои оригиналы Чарушин безжалостно свертывал в трубку, не стремился подавать работы на выставки на шикарных больших паспарту. В нем отсутствовало стремление замечать свое искусство и парадно его представлять. Чарушинские оригиналы для типографской печати были «живописны» — с наклейками, горы белил возвышались на бумаге, царапаны и деланы разными материалами ради нужной фактуры, как этого требовал смысл его работы. Его рисунки отлично получались в книге, поскольку делались с полным знанием эффектов полиграфического воспроизведения.

Ученик Карева и Матюшина, Чарушин, усвоив методы учителей, позднее оказался в затруднительном положении. Исходя из так называемого «пятна», проповедуемого Каревым, или метода «расширенного смотрения» Матюшина, Чарушин в своем творчестве оказался в положении воина без оружия. Только в Детгизе, у Лебедева он обрел призвание, обрел возможность выразить свои человеческие чувства. Свойственная его искусству простота далась ему совсем не легко. Евгений Иванович был человеком с глубоко индивидуальным духовным миром, стремился найти свой собственный творческий метод. И он его выработал. Доверяя мне, вероятно, как собрату по любви к природе, Чарушин однажды мне открыл тайну своего понимания жизни и искусства. Он сказал, что отныне отвергает доводы, требующие изображать натуру от общего к частному. Он не разделял ватагинского академизма, для него дороже и ближе были рисунки А. Н. Комарова [114] и Эрнеста Сетон-Томпсона.

Горько сетуя на распространенное в нашем обучении обобщенное изображение головы без глаз, Чарушин не мог примириться с игнорированием, как он говорил, самого драгоценного в живой природе — глаза. Так еще очень молодым художником Чарушин восстал против рутинерства, против изображения живого существа «без глаз». Я с волнением слушал друга и не мог с ним не согласиться, это был крик души художника. Много раз я видел, как Женя рисовал зверей и птиц. Он часто начинал рисунок с глаза.

Без сомнения, искусство Чарушина новаторское по своему существу. Об этом свидетельствует поразившая нас своим образным строем книжка Н. Смирновой «Как мишка большим медведем стал» [115], ставшая событием 1930-х годов. Появились чарушинские медвежата, и пошли они бродить по белу свету, по страницам детских журналов и книг, и ныне являются классикой. Вторым шедевром была книга С. Маршака «Детки в клетке» [116]. Уже этого достаточно, чтобы искусство Евгения Ивановича никогда не умерло.

В студенческие годы втроем совершили мы свое романтическое путешествие с ружьями и красками на Алтай. По дороге поездом, в омских степях, Женя

выскакивал на станциях из душного вагона и на четвереньках, как щенок, резвился, нюхая до одурения душистый ковыль. Мы были счастливы, сбежав из города от академических зачетов и сердечных страданий.

С мешками и ружьями шли пешком по барнаульским степям. Ночевали на берегу под лодками. С проводником ехали верхом на лошадях, на деревянных без подушек седлах,к Телецкому озеру и в кровь стерли свои зады. На самодельной долбленке с местным жителем переплывали Телецкое озеро и чуть не погибли в непогоду. В Чалышанской долине превратились в первобытных людей, питались дроздами, стреляли их из своих берданок. На обратном пути спустились по Бие на плотах, разбились у камня «Иконостас» и из Бийска возвратились домой через Омск.

На Алтае мы писали этюды, пейзажи. У меня сохранился этюд огромного валуна, на вершине которого во время феерического заката мы с Женей поклялись в вечной дружбе и дали друг другу слово еще раз вернуться вместе в этот несказанно красивый край. Этому не суждено было сбыться.

Охотиться Евгений Иванович начал рано, был душой охотничьей компании. Вырываясь из городской жизни, Женя просто ликовал и ничуть не горевал, если охота не задавалась. Ночевки у костра на бережку были главной его радостью. Не считал он зазорным купить трофей у добычливого промышленного охотника. В очаровательной натуре Жени было нечто от Стивы Облонского.

Евгений Иванович был увлекающимся человеком, его могло заносить в сторону неожиданно возникшего интереса. То он покупает ружье английского мастера, то заводит щенка, зачем-то у ильменского охотника покупает деревянного лебедя для украшения своей комнаты или находит в комиссионном в рухляди редкий старинный стул. При этом всегда радуется и в восторге вовлекает и заражает своим интересом друзей. Так интересно было жить с ним рядом!

В чарушинском доме постоянно жили собаки, кошки, рыбы, множество птиц. В комнате стоял большой вольер, в котором одновременно находилось десятка полтора птиц разных видов — красивые попугаи, синицы, снегири, канарейки, реполовы, всех не перечислить. Некоторые вили гнезда и клали яйца. Можно себе представить этот птичий рай в комнате, если бы не руки хозяйки Натальи Аркадьевны, сохранявшей в квартире идеальную чистоту. Евгений Иванович лелеял мечту вывести гибриды, но это ему так и не удалось. Надо сказать, что ни собаки, ни птицы хозяином не притеснялись, они жили сами по себе, и хозяину нравилось наблюдать их вольное житье.

Евгений Иванович хорошо знал животных, много наблюдал и читал все, что написано о них. Особенно он любил «Записки мелкотравчатого» Е. Э. Дриянского [117], «Дерсу Узала» В. К. Арсеньева и «Путешествие натуралиста на корабле Бигль» Чарльза Дарвина. Такие книги были привязанностью, и шкафы не вмещали его не подчиненную никакой системе библиотеку. Интересно, что менее всего в ней было книг по искусству.

За хлебосольным столом Чарушиных всегда присутствовало много людей. Евгений Иванович любил застолье. Наталья Аркадьевна кормила по-русски — съедалось за столом много. Гостеприимством дома пользовались люди разных профессий. Многие годы близкая дружба связывала Евгения Ивановича с прекрасным человеком и очаровательным актером Б. В. Блиновым, и было что-то общее в их непосредственных натурах. Оба вместе охотились, их привязанность была братской и бережной. У Чарушина я познакомился с молодым Ваней Ризничем [118], художником Ломоносовского завода, воспитанником детдома, человеком необычайной биографии, истинным охотником, изумительным рассказчиком всяческих невероятных историй из своей жизни. Евгений Иванович очень любил слушать, мягко выражаясь, «искусные» небылицы Ивана Ивановича Ризнича. Он как ребенок

смеялся и веселился, считая, что у Вани Ризнича талант барона Мюнхгаузена. Евгений Иванович принял горячее участие в судьбе И. И. Ризнича, способствуя одаренному и отличному художнику-анималисту в работе над книгой в Детгизе.

Своим человеком у Чарушина был одинокий, тихий художник Василий Алексеевич Кобелев. Он боготворил Женю и улыбался даже тогда, когда тот, подшучивая, называл его за скромность гусаром. Судьба судила Васе умереть на руках своего друга. Случилось все при мне неожиданно и просто. В тот день вместе с Васей мы поднимались в квартиру Чарушиных и уже позвонили в звонок, как вдруг Вася тихо сказал, что ему плохо, и начал медленно опускаться. Я его подхватил, и в это время Женя открыл нам дверь. Вдвоем мы дотащили Васю до дивана, и он в ту же минуту тихо умер. Меня поразило, как Женя реагировал на смерть, произнеся: «Как, Валя, оказывается, просто приходит смерть и совсем не страшно».

В жизни увлекающийся Чарушин оставался домашним человеком. Это свойство его натуры с особой остротой проявилось после рождения сына Никиты. Мы называли Женю «сумасшедшим папашкой», так он был привязан к семье и сыну. Пожалуй, «домашность» обусловила ограничение общественной жизни Чарушина. В то же время товарищество оставалось его потребностью. В этом противоречии вся сложность Жениной натуры: внимание к собственному успеху, индивидуализм, подчас эгоизм уживались с бескорыстным и беспредельным товариществом и участливостью к судьбе другого.

Уже говорилось, что Евгений Иванович был веселого нрава человек, любил шутки и умел представлять в лицах сценки из своей гимназической и нашей студенческой жизни. Тут раскрывался его незаурядный талант лицедея. Он бесподобно изображал академических учителей-профессоров и нас самих. Веселился шумно, с удовольствием пел приятным голосом старинные цыганские романсы, любил и собирал пластинки с записями Вари Паниной. Его излюбленный номер заключался в импровизации джаз-оркестра. В ход шли деревянные ложки, бутылки, сковородки, горшки, стаканы — все, что попадалось под руку. Великолепное чувство ритма, и все его исполнение незабываемо! На другой день после такого веселья я выносил целое ведро с побитыми «музыкальными инструментами».

В войну Чарушины жили в Вятке. Они поселились у Васнецовых в баньке со ставнями, расписанными Юрой.

Вновь встретились мы после войны. Все мы стали иными. Беспечная веселая молодость ушла в прошлое. У каждого из нас начался процесс семейного обособления. Наступили долгожданные мирные дни. Быт людей постепенно наладился. Оживилась издательская деятельность. Евгений Иванович, уже заметный детский писатель, начинает опять много работать в Детгизе как художник.

Его талант снова блеснул, когда Чарушин повторил своих львят из «Деток в клетке». В 1965 году он получил диплом первой степени на Международной выставке в Братиславе — БИБ-65.

Мы вновь встречаемся, все как будто хорошо, и вдруг хриплый голос по телефону, он жалуется на горло. Через месяц Жени не стало. Так оборвалась жизнь моего близкого друга, замечательного художника и товарища по искусству.

О ВАСНЕЦОВЕ

Я хочу рассказать о своем близком друге Юрии Алексеевиче Васнецове, человеке и художнике удивительно неповторимом. Вспоминая трудное время прожитых лет, мне неодолимо захотелось написать о нем. Мало кому известно,

что вся жизнь художника была овеяна мятежным неспокойствием его души, он оставался скрытым для людей, видевших в нем милого весельчака и балагура.

Сын вятского священника, бойкий мальчик — будущий художник Юрий Васнецов, нареченный от рождения Егором, рос в провинциальной патриархальной семье в атмосфере мещанского уюта и строгого церковного воспитания, где дети называли своих родителей на «вы». Я знал его строгую матушку и отца Алексея, застенчивого человека, служившего в городском соборе, впоследствии «обновленца», вынужденного в старости добывать средства к жизни пилкой дров по дворам в одиночку.

Юрий во многом унаследовал и внешность, и упорство характера отца. О своем детстве и ранних впечатлениях мальчика от старой Вятки лучше всего сказано в записанном с его слов предисловии к авторскому альбому Васнецова.

Наша дружба и близкая общая жизнь на протяжении многих десятков лет стали основанием моей записи. Мне хочется поведать о его страсти к живописи, принадлежности его к искусству, о его взглядах и образовании. Я хочу рассказать о противоречиях, возникавших в разные годы жизни и формировавших всех нас, друзей, в студенческие и последующие годы.

Товарищество в наши студенческие годы было священным. Оно возникало из дореволюционных традиций землячества, обусловленных близостью тоскующих провинциалов, оторванных от родительского дома и попавших в холодный чиновничий Питер, тогда Петроград. Общение с земляками доставляло радость и было потребностью. Мы знали всех студентов-земляков во всех институтах города. Своих узнавали по говору — оканию или аканию, скороговорке или напевной речи, присущих каждой губернии, каждому самобытному русскому городу. Нас роднила губерния.

Со школьной скамьи мечта стать художниками связывала двух юношей-гимназистов — Ю. Васнецова и Е. Чарушина. Оба они в 1921 году отправились в голодный Петроград поступать в Академию художеств. Вместе снимали угол у сторожихи Академии, доброй женщины, на Литейном дворе. Вместе столовались у нее же. Неразлучные друзья однажды решили поступить в ФЭКС к Г. М. Козинцеву и Л. З. Траубергу. На экзамене счастье сопутствовало Чарушину, неудача постигла как раз эксцентричного Васнецова.

Существует поверхностный взгляд на жизнь, по которому считается, что одному от рождения выпадает счастье, а другой мыкает горе всю жизнь. Это неверное суждение «пристало» к друзьям-студентам. Чарушин учился легко и был окружен родительской заботой; Васнецову все доставалось с трудом, и жил он на свой скудный заработок. Утвердилась молва о талантливом Чарушине. Васнецов же оставался в тени; в его даровании никто не видел глубины. Все любили милого Юрочку, довольствуясь его веселым нравом.

Только самому Васнецову было ясно, что его принимают не за того, кем он был на самом деле, и Васнецов терпеливо оставался поистине бескорыстным, преданным искусству художником.

Однажды я привел к Васнецову учившегося в Ленинграде москвича студента Леню Зусмана. Запомнились остроумные шутки гостя и его чувство превосходства по поводу увиденной живописи — по всему было ясно, что работы им всерьез не принимались. Мало было похоже на то, что впоследствии они станут большими приятелями. Это вовсе не удивительно, тогда мы не были теми, кем стали потом.

Старший по годам Васнецов учился у художников И. Э. Браза [119], А. И. Вахрамеева и А. И. Савинова. Считается, что его интересы тяготели к учению Матюшина. В действительности все, чему мы обучались у М. В. Матюшина и А. Е. Карева, Васнецов усваивал в общении с нами. Тут требуется сказать об одной особен-

ности натуры Юры. Он ничего не принимал без согласования с самим собой, и его искусство никогда не носило характера подражательства. Ошибаются искусствоведы, приписывающие ему принадлежность к ученикам Матюшина; он принимал матюшинское учение, как и любое другое, опосредованно. Прирожденному живописцу Васнецову матюшинская теория дополнительных цветов была чужда. Он был удивительно русским живописцем. Васнецов любил черный цвет и добивался в нем глубокой красоты, о чем сам не раз мне говорил. Вся цветовая палитра Юры удивительно преобразовывалась в неповторимый пряный васнецовский колорит.

Я много раз наблюдал, как мучительно перемазывал он холст, боролся с «открытой краской», добиваясь своей красоты цвета. В результате обычно брал верх безупречный вкус природного живописца. Его дар декоративного украшения сказывался во всем. В те годы скудный заработок студента Васнецова состоял в изготовлении табличек с ценой на товары для бакалейных лавок торговцев нэповской поры в рядах Андреевского рынка. Васнецов украшал их своими орнаментами, непосредственно и легко выливавшимися из-под его кисти. Он расписывал дуги для конской упряжки и вывески так же непринужденно, как расписал баньку в вятском доме родителей, как позднее делал свои узоры на детских книжках и фарфоре.

Учение в Академии не было легким для Васнецова. Камнем преткновения явился академический рисунок. Принятая программа требовала строгого рисования. Старательный Васнецов не мог преодолеть этот барьер. В обход предпринимались различные ухищрения. Товарищи давали ему свои рисунки для зачета, не один раз мы делали ему рисунок — постановки обнаженной натуры. Однажды, переведя на лист александрийской бумаги обнаженную модель, продавливая карандашом контур рисунка, прикрепленного к хозяйскому шкафу красного дерева в его комнате, мы с ужасом увидели следы от рисунка на полированной двери шкафа. Беда неминуема — будет скандал и придется съезжать с квартиры. Но сердобольная хозяйка-старушка оказалась милостивой, и все обошлось благополучно. Васнецов отполировал шкаф своими руками.

В традиционном смысле рисовать он не мог. Этим я вовсе не хочу сказать, что у Васнецова нет хороших рисунков. Васнецов рисовал в соответствии с поставленными задачами, выражая свое, ему одному присущее видение мира. Можно только догадываться, какой волей надо обладать, чтобы сохранить свою творческую индивидуальность в течение всей жизни. Каким дисциплинированным и организованным надо быть, чтобы добиться того, чем он стал впоследствии. Васнецов готовил свой «снаряд» искусства в одиночку, в тиши своих мучительных переживаний.

Именно в это время проходила классовая чистка вузов. Васнецова должны были исключить за поповское происхождение. Именно тогда отец Алексей написал сыну письмо, в котором просил отречься от него через газету «Вятская правда», что Васнецов и сделал, не скрывая этого от меня. Маленькая газетная вырезка, предъявленная в комиссию по чистке, решила вопрос в пользу студента Юрия Васнецова.

Хочу сказать о внешнем облике молодого Васнецова. Небольшого роста, подвижный и легкий, несмотря на свою полноту, дирижер танцев на гимназических вечерах. Студенческую фуражку или кепку носил набекрень. Васнецов считал, что надо в первую очередь одевать голову и ноги. Однажды на деньги, вырученные за вывеску, он купил ярко-желтые ботинки «джимми», с узкими длинными-предлинными носками, обращающими на себя всеобщее внимание. В них он лихо отбивал чечетку. На его смуглом лице сияли, как фонари, голубые круглые, большие красивые глаза.

Цельность натуры живописца проявлялась и тогда, когда он, рассказывая о свидании с любимой девушкой, говорил мне, что увидел «серое пятно и черные стволы». Это означало девушку в сером пальто в Соловьевском садике.

Его кругозор формировался под влиянием жизни и людей. Васнецов не был начитанным человеком. Когда Юра читал вслух, то произносил слова, как напечатано в книге. Вместо слова «ево» — «его», что не мешало ему быть автором интересных писем, которые великолепно написаны тонким и умным художником, где он оценивал явления, доступные не всем образованным и «начитанным» людям.

Время приближало нас к расставанию с Академией. Васнецов намеревался писать картину на конкурс. Его занимала композиция фокстротной пары, танцующей в ночном ресторане, навеянная посещением театра «Балаганчик» [120] и молодой звездой Риной Зеленой.

Конкурсной картиной Васнецова стал «Каменотес», большой холст, писанный с натурщика, сидящего верхом на прямоугольном гранитном камне. Свой холст Васнецов писал по принятой в Академии схеме геометризации формы. В этой работе можно увидеть стремление к материализации ощущения предметного мира, которое вскоре проявилось в период обучения у Малевича кубизму.

В то время мы работали вместе. Оба желали, как говорил Васнецов, «предметности и материальности», включая в эти слова каждый свое понятие. Наши интересы лежали в русле достижений парижской школы. Тогда он не намеревался заниматься ни сказкой, ни детской книжкой, это пришло значительно позднее. Окончив Академию, мы были на распутье. Переживая неудовлетворение импрессионистическим методом, мы тянулись к объемному предмету с его локальным цветом, фактурой и весом. О кубизме у нас было самое вульгарное представление. Решать эту задачу мы, как уже говорилось, по совету Лебедева, пошли к Малевичу, в ИНХУК. Это было время увлеченной экспериментальной работы.

Васнецову начальная живописная стадия кубизма пришлась как нельзя больше по душе, он сделал свой, васнецовский, кубизм — прекрасные холсты — натюрморты с трубой, скрипкой и утюгом.

Годы экспериментальной работы обогатили весь дальнейший путь художника и в его книжных работах, равно как и в живописных поздних лет творчества. Сам Васнецов всегда с благодарностью вспоминал эти годы занятий, более того, он отвергал мои критические замечания о кубизме, которые я как-то высказал в разговоре в последние годы его жизни. В 1930-е годы, желая продолжить решение своих творческих задач, Васнецов поступил в аспирантуру Академии художеств. Руководителем его был В. В. Лебедев.

Об этом периоде мне мало известно, в том году я был призван в армию. В это время Васнецов написал свои лучшие натюрморты и привез из Вятки прекрасные пейзажи. Существует предположение, что Васнецов собирался написать сатирическую картину «Стаканчики граненые». Думаю, что никаких сатирических задач Васнецов не ставил. В действительности, еще студентом он показал мне смешную фотографию пирушки попов на лоне природы, и эта мысль им была высказана, однако никакой картины он не писал, практических шагов к этому не было.

В аспирантуре он продолжал свои работы, пользуясь мастерской и натурой, и не помышлял о картине.

Однажды при обходе мастерских аспирантов к Васнецову зашел И. И. Бродский. Увидя странного вида натюрморт «Бутылка шампанского в шляпе» и кубистические работы, он обратился с вопросом к Васнецову: что думает делать и какую задачу ставит перед собой молодой художник? Растерянный Васнецов стоял, не вымолвив ни одного слова. Видимо, Бродский получил сведения о странном аспиранте у В. В. Лебедева. Сам Васнецов часто в шутку повторял, что дал заработать



Ю. Васнецов. Фото. Середина 1920-х гг.

на нем В. В. Лебедеву, который получал в Академии за руководство одним-единственным аспирантом.

Было бы ханжеством умолчать о совместных всяческого рода винопитиях и пивопитиях. В те годы в Ленинграде было множество маленьких уютных пивных заведений, и мы охотно их посещали. За кружкой пива в полутемном помещении с метровыми сводами стен, за мраморным круглым столиком, где к пиву подавался на блюдечке моченый горошек, можно было уютно посидеть. В углу потрескивает голландская печка, на патрубке греются бутылки с пивом. На наши скудные средства мы могли заказать любимое Васнецовым горячее блюдо рубец, к нему подавались две вилки — двузубцы из закрученной проволоки.

Так мы тихо беседовали все «за жизнь» нашей профессии. Подвыпивший Васнецов никогда не переводил беседу на пошлые и прочие излюбленные мотивы, сопутствующие многим людям в этих случаях. Его нравственная высота никогда не снижалась от выпитого.

В общественной жизни Васнецов был великим молчальником, он не вымолвил на собраниях ни одного слова. Этим и снискал всеобщее желание выбирать его в органы правления Союза. Однако никакими силами нельзя было его заставить согласиться быть избранным для общественной работы. Он так испуганно отказывался, что приходилось отступаться. Как-то раз он рассмешил весь зал собрания, когда отказывался от работы в бюро секции по семейным обстоятельствам, сказав: «У меня девочки», что послужило поводом появления в стенгазете Союза карикатуры, где Васнецов был изображен кормящим грудью двух младенцев.

Однажды Васнецов попросил меня встретить приезжающего к нему в Ленинград отца. С вокзала на извозчике едем к Юре на квартиру — тогда он жил в бывшей мастерской Союза.

Впервые оказавшись в Ленинграде, отец Алексей озирается по сторонам. Под старомодной широкополой шляпой видна закрученная в узелок серенькая косичка. Ошеломленный Невским, он крепко держит на коленях чемодан.

Дома, после чаепития, отец Алексей попросил разрешения отслужить молебен за окончание нами Академии и дальнейшие успехи в делах наших. В чемодане оказалось кадило и все необходимое. Напевая тихим голосом, он отслужил молебствие и благословил нас.

Робкий Васнецов никогда не участвовал в спорах. Он со страхом переживал всякую ссору, касающуюся даже не его лично. Не обладая бойцовскими качествами, он предусмотрительно покидал поле боя. В этом проявлялось его счастливое свойство не иметь врагов. Старая поговорка была близка натуре Васнецова: «Вятские ребята хватские, семеро одного не боятся, а один на один все котомки отдадим».

Началась война. Не успев выехать с последним эшелоном в эвакуацию, Васнецов оказался в кольце блокады. Частые завывания сирены воздушной тревоги действовали на него угнетающе, он сидел за столом вместе с нами в «Боевом карандаше» и делал поздравительную открытку. Я понимал, что ему не вынести тяжести и голода блокады. Все его мысли сводились к желанию уехать к семье, которая была уже в Вятке. Он не скрывал своего страха.

Вскоре узнаем, что от фугасной бомбы пострадал дом на Екатерингофском канале, где жил Васнецов. Я настоял, чтобы мы пошли вместе посмотреть, уцелело ли его жилье и холсты. Подойдя к дому и увидя разрушения, Васнецов дальше не пошел, а попросил меня зайти в соседний двор. Оттуда через выбитое стекло лестничной клетки верхнего этажа можно было осмотреть его мастерскую.

На лице у Юры были страдание и мольба, видимо он вспоминал свою жизнь в семейном гнезде. По щекам текли слезы, он плакал. Мы так и ушли, не заходя в его квартиру.

И только неожиданные обстоятельства помогли Васнецову. С Большой земли приехал мой брат Левушка [121] для эвакуации оборудования одного научно-исследовательского института и имел документ для меня на сопровождение груза. Я попросил брата увезти мои работы из Ленинграда и сохранить их, передав право уехать на Большую землю своему другу. На саночки мы погрузили небольшой багаж и дотащились до Финляндского вокзала. Обнялись на прощанье, неуверенные, что увидимся когда-либо, и Васнецов уехал на Борисову Гриву, где баржей перебрался через Ладогу на Большую землю. Провожал его мой брат. Он рассказал мне после, что, как только баржа начала отчаливать, налетела фашистская авиация, стала бомбить. Многие из тех, кто находился на барже, прыгали в воду. Левушка боялся, что Васнецов тоже бросится в воду. Но этого не случилось, и он благополучно добрался до г. Кирова (бывшая Вятка), где ожидала его семья.

Судьба все-таки привела нас в злополучную мастерскую на Екатерингофском вскоре после войны. С санками мы приехали, чтобы увезти уцелевшие вещи и работы. На этот раз на Васнецова напало дикое возбуждение. Он яростно выбрасывал в окно мастерской мебель во двор: лестничная клетка была повреждена. Диван, который застрял в окне, Васнецов потребовал распилить. Кинулся с топором рубить его. Мы оба веселились неизвестно почему. Все оказалось по фатальной случайности цело и было перевезено на Васильевский остров, где мы жили вместе у В. А. Власова.

Скажу о становлении Васнецова как художника-сказочника. Оно протекало в Детгизе под руководством и редактурой Владимира Васильевича Лебедева. Прозорливый Лебедев первый заметил васнецовское дарование. Внимательно и терпеливо помогал он Васнецову найти дорогу, вел его от книги к книге. Редакторский талант Лебедева сказался здесь в полной мере.

Васнецов быстро обрел себя и раскрылся, как цветок, своим ярким талантом, отлично понимая, чем обязан учителю. Вместе с тем он не верил в прочность своего благополучия и не чувствовал себя независимым от Лебедева, хотя и преклонялся перед своим наставником. Эти разные и даже противоположные люди оказались связанными на всю жизнь. Холодный Лебедев полюбил Васнецова-художника. Их симбиоз для меня остается необъяснимым. Отношения их не были равными. Васнецов вспоминал о сильном волнении, переживаемом им при общении с метром, когда у него даже спина делалась мокрой. Лебедев поработил мягкого Юру, сделал из него своего послушника. До старости Васнецов носил на одобрение своему учителю рисунки и книжки. Лебедев ревниво следил за всеми действиями своего подопечного и в последние годы жизни общался только с Васнецовым. Таким был союз двух несовместимостей. Васнецов видел, как рушилось положение его учителя в период критики «формализма» художников Детгиза, и сам пережил сложную пору перестройки, когда он, не имея твердых убеждений, менял свой язык в угоду требованиям времени.

В обстановке суровой критики, страшась лишиться работы, Васнецов шел на вынужденный компромисс. Примером тому служит отказ от первых вариантов рисунков к сказкам «Три медведя» Л. Н. Толстого и «Конек-Горбунок» Г. П. Ершова [122]. Та же судьба постигла «Теремок» С. Я. Маршака. Однако ветер перестройки не мог свалить окрепшее дерево искусства Васнецова, как это случилось с его учителем. Прошли многие годы. Времена изменились. Интересы и общественные вкусы направились теперь в сторону русской культуры и старины, бережного сохранения национальных богатств — архитектуры, народных промыслов, русской игрушки и сказки. Время стало работать на Васнецова. Его сказочные образы возникли из точных реальных наблюдений, сделанных и пережитых им самим. Это ощутимо и очевидно не только в его сказочных героях, но и в пейзажах, сказочных «Зиме», «Осени», «Лете», интерьерах — они выполнены с такой

силой, точностью и выразительностью увиденного, что приходится только поражаться их реалистической правде.

Я с ранней поры был поклонником его искусства, лишенного надуманности, отвлеченной фантазии, а главное, чуждой его натуре стилизации. Тем горше мне было замечать появление в поздних работах контурных обводок, элементов стилизованного украшательства из арсенала вышивания. К сожалению, эта тенденция широко распространилась. Появились художники-сказочники, подражатели всему русскому, а вернее, псевдорусскому. Издательства пригласили к иллюстрации сказок и мастеров Палеха, искусство которых никогда не привлекало Васнецова. У него появились подражатели, немало его огорчавшие. В издательстве «Художник РСФСР» вышла в свет детская книжка с очевидным заимствованием у Васнецова, мало того, авторы рисунков,отец и дочь Ершовы,обратились к нему с просьбой дать им на то одобрительный отзыв. Ошеломленный Васнецов, не зная, как ему поступить, отзыва не дал.

Знаменательна его дружба с С. М. Алянским. Если В. В. Лебедеву Васнецов был обязан своим становлением как художник, то Алянский стал его представителем во всех издательских делах, в сущности, стал его своеобразным маршаном. Эти взаимоотношения были такими же сложными, как и с Лебедевым. Васнецов называл Алянского отцом-благодетелем, что о многом говорит. Алянский любил искусство Васнецова, знал ему цену и был по-хозяйски заинтересован в творчестве Васнецова, всячески способствовал его развитию. Однако взамен Алянский требовал от него строгого подчинения, и на желание Васнецова выскочить из оглоблей мне сказал: «Пусть Юрочка покупается в славе, только пусть не забывает, что сейчас есть много художников взамен его и никто не будет разбираться в достоинствах их и их книжек, они так же будут нравиться, если не больше».

Эти горькие слова были похожи на истину.

Сказка нашла отражение и в живописи Васнецова. Он пишет холсты на сказочные сюжеты («Чудо-юдо-рыба-кит», «Зайчик играет на балалайке») и вообще заботится закрепить за собой приоритет сказочника, «застолбить», по его выражению, сказку за собой, как золотоносную жилу. Он сердится на Е. И. Чарушина за его обращение к сказочным сюжетам и не принимает искусство Т. А. Мавриной, считая ее произведения прямой копией с народных образцов. Так ревновал Васнецов всех, кто делал то же, что и он.

Здесь уместно сказать о любимых художниках Васнецова. Мы вместе ходили в музеи, вместе смотрели выставки и картины. Предпочтение Васнецов отдавал собранию Русского музея перед залами старых мастеров Эрмитажа. В Эрмитаже он скучал. Его пристрастием была врубелевская живопись. М. А. Врубель для него был первым и любимым художником, его волновала стихия врубелевской живописи, он стоял очарованный перед неоконченным холстом «Тридцать три богатыря» [123]. Так же он не мог проходить спокойно мимо холстов Н. Н. Сапунова и В. Э. Борисова-Мусатова. Живопись А. Е. Карева ему была ближе монохромного письма К. С. Петрова-Водкина. Ему нравилась московская группа «Бубновый валет», могучий живописный темперамент ее участников.

К своим однофамильцам Васнецов был равнодушен, больше ценя живопись Аполлинария. Про себя говорил, что третьего Васнецова не будет. Жизнь его поправила: по-моему, теперь Васнецовых шесть [124].

Содержание картин не было для него главным, сюжеты его мало трогали, он оставался верен доминанте живописи.

Событием в жизни искусства была выставка Н. Пиросманишвили, привезенная в Ленинград Здaневичем из Тбилиси. Произведения этого художника произвели на Васнецова глубокое впечатление. С Пиросмани Васнецова многое сближало и имело значение в укреплении его творческой работы и мечты. Многое прави-

лось Васнецову в живописи грузинского художника — и то, что он писал на черной клеенке, и его чистота, и наивность души, и выразительность, к которой стремился Васнецов. Думаю, что нетребовательное отношение Пиросмани к материалам было близким и Васнецову. Он так же писал маслом на картоне, фанере, бумаге, не задаваясь целью их сохранить, и норм технологии не соблюдал. Например, употребляя для работы копеечную школьную акварель, изготовленную на меду, не считаясь ни с какими правилами, писал эмалевыми и любыми малярными красками, превыше всего ставя результат сделанного. Однако с Пиросмани было у Васнецова и большое различие. Пиросмани не дорожил своим искусством, он дарил работы друзьям и не заботился об их будущности, тогда как Васнецов, сохраняя всякую почеркушку, всякий эскиз или этюд, когда-либо написанный, не расставался с ними, и если дарил их в редких случаях, то старался вернуть обратно.

Васнецов был прирожденным живописцем. Подобно музыкантам с абсолютным слухом, обладал абсолютным глазом живописца. Показывая ему свои работы, я испытывал чувство стеснения, почти страха, не оттого, что услышу критические слова замечаний, нет, а потому, что обнаружится моя несостоятельность как живописца. По обыкновению Васнецов молчит, и только его страдальческое лицо говорит, как коробят его мои цветовые ошибки. Когда ему становится совсем невыносимо, закрывая рукой причину своего огорчения, он извинительно скажет: «Это, Валь, не годится». Мы любили показывать друг другу работы, потому что это было всегда профессионально ответственно.

После войны Васнецов жил в мастерской на Васильевском острове. Когда-то мастерская принадлежала А. Е. Яковлеву и В. И. Шухаеву, затем перешла к скульптору И. С. Баху[125], после ко мне, от меня к граверу С. М. Мочалову, а после к Васнецову. На стене мастерской я еще видел следы фрески «Св. Себастьян», которую написал молодой Лебедев, соревнуясь с Яковлевым и Шухаевым. Мастерская располагалась на 1-й линии с выходом в Соловьевский переулок, ныне переулок Репина. Ничего не осталось нынче от старого дома и маленького дворика с кубами дров. Ветхие крыши и потолки всегда протекали, крутые и темные черные лестницы были невозможно узкими. В соседнем доме проживал скульптор В. А. Синайский, с которым мы дружили. Это было место обитания художников, своего рода петербургский Монмартр. Маленькая квартира-скворешня Васнецова была крохотной и заполнена диковинными предметами, его излюбленными бумажными букетами, старыми красивыми подносами, шкафчиками, набитыми неизвестно чем, и прочими безделушками, которые так пленяют всех художников. На стене — часы-ходики, привезенные им из Вятки. Позднее в мастерской появился книжный шкаф. Жилье Васнецова отражало его личность.

В жизни Васнецов был на редкость диковинным человеком. Смолоду обладая весельем Фальстафа, он любил вкусно поесть. Сам приготавливал свои блюда и угощал гостя с усердием и настойчивостью русского хлебосола. Когда он звал к себе кого-либо, он заботливо предусматривал и вкус, и нрав гостя. В это время никто не мог войти в дом Васнецова, дабы не помешать сокровенному свиданию. Двери не открывались ни на звонки, ни на стук. Телефон, «душегубка», как его называл Васнецов, накрывался подушкой, иногда применялось даже затемнение и маскировка. Дети к столу не допускались. Только при этих условиях Васнецов чувствовал себя хорошо и свободно. В день назначенного свидания он звонил много раз и успокаивался только тогда, когда убеждался, что гость вышел и идет к нему.

Незабываемые застолья происходили в доме непревзойденного в гостеприимстве хозяина. Неожиданные эксцентрические номера всегда были потребностью неистощимого на выдумки Васнецова. Он мог в один вечер экспромтом изобра-

зить танцующую балерину в пачке, сооруженной из газет, джентльмена в цилиндре и с тросточкой, турка в чалме, распевающего знаменитую шансонетку, говорить «по-китайски», показывать фокусы и т. д. Его артистизм, проявляющийся на вечеринках, приводил в неистовый восторг присутствовавших, и равных в этом жанре он не имел.

Одиноким эпизодом было его соприкосновение с театром. К постановке в Большом драматическом театре режиссером А. Д. Диким пьесы Горького «Мещане» он сделал декорации. На сцене воспроизводился знакомый художнику с детства мещанский быт, фигурировал буфет, прототипом которого был домашний вятский. С Диким творческий контакт у Васнецова состоялся, о чем он говорил с уважением, характеризуя его меткими словами: «Дикий человек дикий».

Интерес Васнецова к смежным искусствам сводился к немногому. Он мало читал, стихов не знал, не ходил в оперу и не посещал симфонических концертов. Любил он веселую оперетту и цирк. В цирке ему нравились народная буффонада красочного представления, эксцентричность циркового искусства, которой был не лишен и он сам, нравилась демократическая простота — смотреть представление не раздеваясь, в антракте пропустить рюмку-другую в буфете, а главное, вновь ощутить себя мальчишкой в вятском провинциальном шапито.

С годами, естественно, изменилась вся его жизнь. Случилось то, чего меньше всего ожидал сам художник. Пришли известность и материальное благополучие. И все-таки Васнецов не был твердо уверен в достигнутом положении.

Нужда в молодые годы оставила след в его сознании. Даже будучи обеспеченным, он не позволял себе вольности отказаться от издательских предложений и делал иллюстрации к книжке за книжкой до конца жизни. Свои гонорары он не растрачивал на приобретение дачи или автомобиля. Он не хотел обременять себя заботой, отвлекающей от занятий искусством. В этом заключалась мудрость Васнецова.

Изменилось его отношение к окружающим людям. Совсем не просто стало прийти к нему даже старым друзьям. Нужны были долгие согласования о свидании.

Видимо, сама жизнь диктовала новый режим. Интерес к его живописи из года в год возрастал. Возникло своего рода паломничество в мастерскую Васнецова. Новые поклонники видели в его искусстве наивность восприятия живописного мира без сложности окружающей действительности. Эта сторона притягивала к нему художников, которые подсознательно больше заботились о своей судьбе.

В жизни Васнецов не был тщеславен, он всегда был скромен и не стремился выделиться. При жизни он не показывал своей живописи на выставках, о ней знали лишь немногие друзья. Спустя несколько лет после смерти состоялась выставка Васнецова в Русском музее [126], на которой впервые все смогли увидеть его станковые произведения.

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ А. Ф. ПАХОМОВЕ

Хочу предупредить читателей, что записи мои об А. Ф. Пахомове касаются лишь тех сторон нашей общей жизни, с которыми я сталкивался или же был свидетелем. Мне хочется подчеркнуть те качества его человеческой натуры, которые порой ускользают от поверхностного наблюдения.

Я совсем не касаюсь ни пребывания Пахомова в обществе «Круг», ни преподавания в Академии художеств, ибо в обоих случаях он стоял далеко в стороне.

Мне хочется опровергнуть некоторые неправильные суждения, которые доводилось слышать от своих товарищей.

Буду рад, если мои воспоминания расширят представление о художнике и послужат доброму пожеланию увидеть в Пахомове значительное явление в русской национальной культуре.

В 1924 году оканчивающих Академию выпускников называли словом «конкурент», равно как и обращение друг к другу словом «коллега» еще бытовало в студенческой среде того времени.

Вспоминаю, с каким юношеским возбуждением мы, первокурсники, сновали вокруг старших, развешивающих, не замечая нас, свои конкурсные картины.

Среди выпускников чистым спектральным цветом монохромной живописи заметно выделялись ученики Петрова-Водкина.

Вместе с дружком своим Чарушиным я смотрел во все глаза с жадностью и любопытством провинциала.

Вдруг мы оба остановились перед поразившими нас работами. Это были холсты оканчивающего студента Алеши Пахомова. В круглом зале на щите висела его картина «Сенокос» [127], а вокруг он вывешивал этюды к ней, изображающие деревенских детей.

Не могу объяснить, что заставило нас кинуться к незнакомому человеку, сумбурно высказать свои восторги и признательно пожать ему руку. Может быть, очарование образов белобрысых и босоногих мальчишек, таких близких нам по детству. А может, и живопись каревской школы, которой мы учились, поклоняясь французскому импрессионизму.

Мне хорошо запомнился облик художника. Пахомов стоял перед холстом с молотком в руках, одетый в желтую с черными полосами футболку. На нем были парусиновые штаны, замазанные, как у маляра, краской, и на босу ногу сандалии. Он стоял в том оцепенении раздумья, которое я часто замечал на протяжении всей его последующей жизни.

Впоследствии я не раз испытывал на себе силу поражающего меня искусства Пахомова. Не забуду впечатления, оставленного увиденными мною в Русском музее рисунками к «Бежину лугу» И. С. Тургенева [128]. Уходя с выставки, я уносил их в своем сердце. К сожалению, они потеряны — Алексей Федорович забыл их в такси в Москве.

Спустя годы наши дороги сошлись в Детгизе. К тому времени Пахомов много печатался. Он был первым, кого Лебедев привлек к работе. Николай Андреевич Тырса по этому поводу говорил мне: «Мы решили привлечь нужных для Детгиза молодых художников, из большого числа выбор пал на одного Пахомова».

Из слов Тырсы видно, с какой прозорливостью Лебедевым подбирались художники. Действительно, Пахомов был для Детгиза художником первой величины. В его первых книжках-картинках «Коса», «Ведро», «Мастер-ломастер» [129] возникли и утвердились образы детей, прошедшие через все его творчество. И в это же время Пахомов сотрудничает в журналах «Жизнь искусства» и «Рабочий и театр», публикуя в них портретные зарисовки актеров в ролях [130].

В те годы художник подписывал свои работы псевдонимом АФЁПА — начальными буквами своего полного имени. По-моему, по народному звучанию псевдоним подходил Пахомову.

В Детгизе я общался с Алексеем Федоровичем не один десяток лет. Поначалу наши отношения были хотя и товарищескими, но, несомненно, далекими. Пахомов принадлежал к кругу старших.

Его сверстниками и товарищами с ученической поры еще по школе Штиглица были В. В. Пакулин и А. Н. Самохвалов. Все они объединялись в общество «Круг» и исповедовали свою преданность революционным идеалам. Надо сказать, что имена Пахомова и Самохвалова поначалу часто назывались вместе. Их стилевую общность нетрудно проследить в ранних работах. Это вызывало споры о приори-

тете. Теперь нет нужды гадать, кто на кого похож, важнее заметить стремление обоих художников увидеть красоту новой жизни. В дальнейшем их дороги привели к «расстанной березе», и пути их разошлись. Пахомов оставил писание картин, всецело отдавшись работе в Детгизе и станковой графике.

Книга для детей поставила перед Пахомовым новые, по сравнению с живописью, задачи, связанные с изображением предметов на плоскости книжной страницы; потребовалось освоение новых методов и систем.

Существенно изменилась его творческая среда. Произошло сближение с кругом таких взыскательных художников и писателей — людей высокой профессиональной культуры, как В. В. Лебедев, Н. Н. Пунин, Н. Ф. Лапшин, С. Я. Маршак, М. М. Зощенко, А. И. Пантелеев, Н. М. Олейников, В. М. Конашевич, позднее К. С. Петров-Водкин. Особенно близко Пахомов примыкает к товарищескому кружку единомышленников — Н. А. Тырсе, В. В. Лебедеву, Н. Ф. Лапшину и Н. Н. Пунину. Они встречаются, смотрят книги, читают, спорят. Пахомов принят в их среде как равный среди равных.

Проницательный Маршак, много работая с Пахомовым, очень ценил в нем его вологодское происхождение. Он говорил, что каждому писателю и художнику нужно иметь свою губернию. Это понятие о «губернии» он применял к Пахомову и в прямом, и в творческом смысле.

Внешностью Пахомов теперь не примечателен. В издательство он приходит аккуратно одетый в широкий, просторного покроя костюм всегда из добротного материала. Зимой — в меховой шапке-ушанке, чаще всего с завязанными опущенными ушами. На ногах теплые боты. Шляп не носил и за модой не следил.

В редакции Пахомов сохранял спокойствие. Я не видел его раздраженным, не слышал повышенного голоса, что отнюдь не означало его безразличия к окружающему. Напротив, все, что касалось искусства, товарищей, общественных и академических дел, все волновало Алексея Федоровича, и за все он переживал, и если нужно, вставал и говорил прямо и честно.

Никогда не забуду одну нашу беседу, в которой я назвал двойственного человека умным. Алексей Федорович задумался и после паузы возразил мне, сказав: «Ум — это прежде всего нечто благородное». Ответ был точен и неоспорим. С той поры пахомовское понятие о человеческом уме стало и для меня критерием. В первую голову я отношу его к самому Пахомову.

Рисование с натуры было его безудержным влечением. Рисовать по памяти, от себя Пахомову было малоинтересно [131]. Я не встречал более приверженного натуре художника. Сколько им сделано рисунков в детских садах, пионерских лагерях, школах, колхозах, заводах, в морге — им нет числа, их тысячи!

Я бы хотел обратить внимание на другое свойство художника — его отношение к натуре.

Рисуя, все свое внимание он отдает образному мышлению, никогда не смешивая понятия «натура» и «натурщик». Не натурщики ему позируют, а дети, жена, знакомые, девушки в колхозах, на заводах, это облюбованные им типажи, единственно необходимые для выражения его чувств. Натура Пахомову нужна, как была нужна В. И. Сурикову, который охотился за типажом для своего Меншикова [132]. Я знаю, как трудно работал Пахомов над своими литографическими сериями, отправляясь с папкой в ежедневные походы на завод «Светлана» или в совхоз «Лесное» в поисках необходимого типажа.

В искусстве Пахомов шел путем наибольшего сопротивления, это и сделало из него большого, неповторимого художника. Он жаловался мне на то, что иначе не может жить.

Бережливый во всем, Пахомов больше всего ценил время. Он работал ежедневно, и для него не существовало ни воскресений, ни праздников. К своему

труду он относился предельно ответственно и организованно. Но нельзя думать, что Пахомов больше ничего, кроме работы, не видел, не признавал.

Однажды летом мы оба работали в литографской мастерской. Я просиживал за камнем по двенадцать—четырнадцать часов, не отрываясь на обед, беря с собой завтрак. Пахомов работал по три—четыре часа и уходил домой. Моя работа «запоем» его удивила, он резко выразил свое несогласие и заявил, что творческим трудом нельзя заниматься больше трех—четырех часов, так как последующие часы — бесполезная трата времени и не приносят пользы. Все это он знает из специальной научной литературы о гигиене труда, которую он читал по этому поводу.

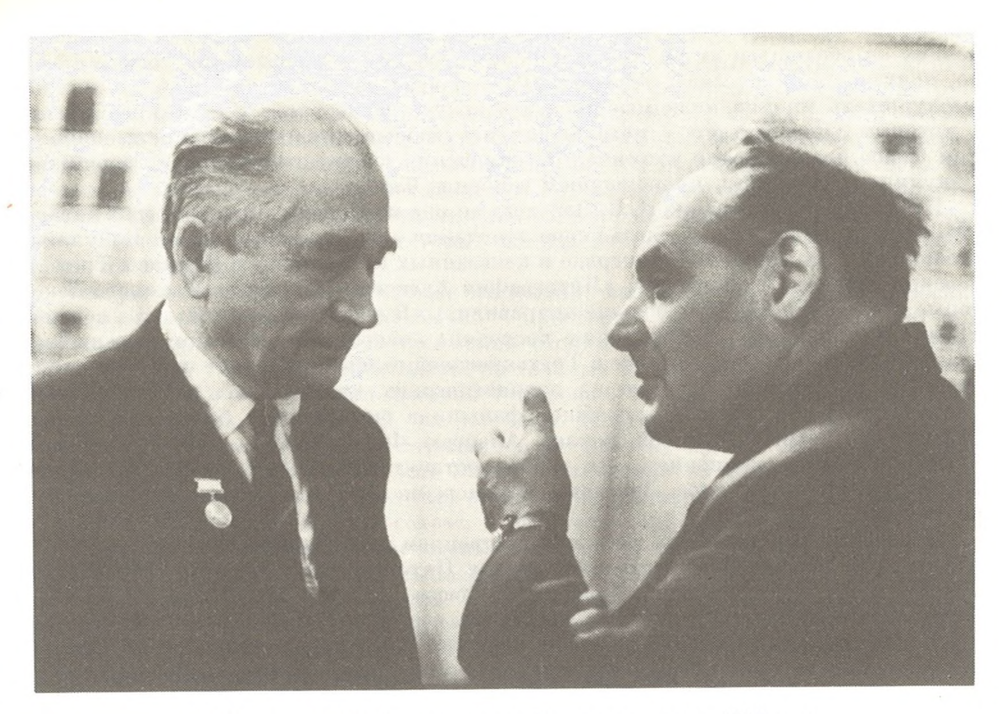
Пахомов заблаговременно заботился о своем зрении. Глаза свои он берег для любимого дела — рисования. Он предпочитал, как сказал мне когда-то, чтобы книги и рукописи ему читали другие. Зрение действительно у Алексея Федоровича было отличное. Как-то раз за столом в последние годы жизни он без очков прочел все мелкие сведения на этикетке винной бутылки. Будучи моложе моего друга на пять лет, без очков я ничего разобрать не мог.

Одно время мы оба жили на Петроградской стороне и часто шли вместе домой. Дорога располагает к беседе. Однако Алексей Федорович предпочитал слушать. В этом случае он оживленно спрашивал: «Ну, Валечка, расскажи, что нового?» Хотя я не всегда был расположен односторонне выполнять просьбу друга, однако не мог отказать его любопытству. Любознательность Пахомова меня поражала. Он не пропускал ни одного повода, чтобы узнать, что делается в Союзе художников, у писателей, что показали на выставке москвичи, если он не был в Москве. Никогда не пропускал случая выслушать рассказ о моих зарубежных поездках, сам он был за границей один раз, в ГДР, к концу жизни. Всегда его интерес сосредотачивался на искусстве, он жил всецело им. Мне кажется, что его молчаливость и объяснялась тем, что все помыслы уходили в сферу единственного его интереса — интереса художника.

Я всегда замечал его внутреннюю сосредоточенность и внимание к собеседнику, его жажду к познаниям, широту его интересов. Принадлежность к северному крестьянскому роду сообщала его натуре неторопливость усвоения, некоторую замедленность реакции. Бывало, пройдет немало времени, и вдруг неожиданный возглас: «Хо!» — и Алексей Федорович объявляет о своем открытии. Я любил пахомовское «Хо!», потому что далее следовала нигде не заимствованная мысль, рожденная в его самобытном уме.

Не только слушать любил Алексей Федорович, еще больше любил смотреть работы других и показывать товарищам свои. Мы постоянно осуществляли товарищеские просмотры работ друг друга то у одного, то у другого. На таких встречах мы никогда не лицемерили, высказывая в лицо все нелицеприятные замечания. Пахомов ценил откровенный разговор начистоту. Суждения о своих работах он выслушивал молча, и нельзя было понять, согласен он или нет. Это выяснялось в последующее время, когда показывался совсем новый вариант той же работы. Пахомов был беспощаден к себе, когда находил замечания в свой адрес верными. При этом он не брал слов на веру, а должен был обязательно убедиться в их справедливости сам.

Однако, несмотря на все вышесказанное, у Пахомова была одна странная черта, приводящая к непонятному компромиссу с его стороны. На выставкомы он нес некоторые несовершенные работы, без тщательного отбора, оговаривая, что другие смотрели тот или иной лист и он понравился. Большое количество работ, которые он приносил жюри и выставкомам, приводило к тому, что ответная реакция была не всегда в его пользу. У Алексея Федоровича наряду с листами, возникшими под непосредственным влиянием жизни, были работы программно-



А. Пахомов и В. Курдов. Фото. Вторая половина 1940-х гг.

календарных тем, обязательных в серии. Такие работы не могли защитить себя наряду с другими, созданными трепетными руками художника. Они и давали повод к несправедливому отношению в оценке творчества в целом. Нас судят по слабым работам, это происходит либо по невнимательности, либо по нежеланию видеть хорошее. И так бывает.

Сам Пахомов был удивительно осторожен в суждениях и мог подолгу стоять, разглядывая и то, что ему нравилось, и то, с чем он был несогласен.

Ходил Александр Федорович на выставках или в музеях обычно один и подолгу оставался в зале, тогда как другие за это время успевали осмотреть все.

Во время войны наш народ держал экзамен на аттестат мужества и совести. Выяснялось главное — кто есть кто.

В Союзе художников на казарменном положении жили и работали два десятка голодных художников — авторов плакатов и листов «Боевого карандаша» во главе с В. А. Серовым.

Пахомов, хотя и жил дома, но был с нами. Дорога Пахомова к нам, на улицу Герцена, 38, пролегла от Петропавловской крепости через Неву по льду к Исаакию. В морозы, закутанный и замотанный как куль, с оставленной для глаз щелкой, шел он, держа под локтем черный футляр с очередным листом литографии из своей блокадной серии. Не слишком ли рискованное путешествие по стороне, опасной при артобстреле, он совершал, чтобы получить совет от своих товарищей?!

Вкусы в искусстве у Пахомова и Серова были глубоко различны. Я слышал малоубедительную критику Серовым пахомовских литографских листов к стихам

Некрасова, выполненных перед самой войной. Поэтому спросил как-то Пахомова, почему он обращался за советом к Серову — художнику, совсем не близкому ему по пониманию искусства. Алексей Федорович ответил, что ему было нужно выслушивать мнение инакомыслящего в искусстве честного Владимира Серова, с которым впоследствии у него сложились добрые дружественные отношения. Сам Серов неоднократно упоминал об изменении своего отношения к творчеству Пакулина и Пахомова, происшедшем в период блокады.

Небезынтересны письма В. В. Лебедева ко мне из Москвы, написанные в январе 1943 года, в которых он высказал свои замечания о работах Пахомова и Пакулина, сделанных в это время в Ленинграде и показанных на выставке в Москве в Третьяковской галерее [133]. Он пишет: «Литографии Алексея Федоровича Пахомова некоторые очень сильные. Мне больше понравились «В очаге поражения», «За водой», «Везут в стационар» [134]. Это лучше последних довоенных». И из другого письма этого же времени: «На выставке в Третьяковской галерее приятнее всего выглядят Пакулин и Пахомов — это не из патриотических чувств. Есть хорошие вещи (попадаются), но они тонут в общей фальши и скороспелых больших холстах. Передавайте самый большой поклон Алексею Федоровичу. . . Литографии его крепки и полны ощущением, эти работы останутся жить. . .» Сейчас мы видим справедливость этих слов Лебедева, пахомовские листы — летопись блокады — не умерли.

Некоторые упрекали Пахомова в общественном равнодушии. Неверное, ошибочное мнение. Активной общественной жизни Пахомов отдал в конце 1930-х годов полную дань, будучи членом правления Союза не один год. Никогда Алексей Федорович не был и не мог быть равнодушным к общественной жизни искусства, что подтверждается многими художественными советами с его участием. Все его выступления на трибуне, а я их хорошо помню, были посвящены волновавшим его проблемам жизни искусства. В его речи не было ничего митингового, никаких общих слов, а всегда — раздумья художника, всегда свое выстраданное художественное кредо.

За долгие годы жизнь все больше и больше сближала нас. Все больше возрастал наш взаимный интерес. Такие противоположные, мы нуждались друг в друге. Могу сказать, что в сложных обстоятельствах жизни мне хотелось стоять с ним рядом.

Алексей Федорович Пахомов совсем не походил на всех нас — художников, писателей, поэтов. Понятие «богема» не применимо к нему. За все пятьдесят лет нашей общей жизни никто и никогда не видел Пахомова в обществе веселой компании, ни за кружкой пива в пивной, ни за бутылкой вина в ресторане. Его моральный престиж был необыкновенно высок и естествен, хотя он не был ни ханжой, ни пуританином. Все его пристрастия носили благородный характер.

Алексей Федорович был заправский рыбак и почти ежедневно зимой и летом ловил рыбу у себя на озере в Парголове [135]. Уха в доме не переводилась. Я не знаю, хорошо ли Пахомов играл в шахматы, однако знаю, как он любил шахматную игру. Когда он приходил в ЛОСХ, то его неизменно можно было увидеть за шахматным столиком. Это пристрастие проявлялось повсюду, где имелись шахматы, — и дома, и в гостях. Играл он и по телефону, и по почте. Его партнерами были все, кто умел играть. И как все страстные игроки, не любил проигрывать.

В последние десятилетия жизни Пахомова в его семье наступила счастливая пора — его окружает вниманием любимая жена и друг Эллен Феликсовна, выросли хорошие дети. В доме все проникнуто любовью к нему и вниманием к его труду.

В это время он делает обширный цикл рисунков к «Азбуке» Л. Н. Толстого [136]. Эта работа многих лет захватила Пахомова всецело. Он тщательно изучает период жизни Л. Н. Толстого, связанный с написанием маленьких рассказов для детей. Его рисунки к «Азбуке» — не просто иллюстрации, это одновременно и его

собственная биография. Алексея Федоровича волнуют мысли Толстого, в которых он высказал свое отношение к этой работе словами: «Гордые мечты мои об этой «Азбуке» вот какие: по этой «Азбуке» только будут учиться два поколения русских всех детей: от царских и до мужицких, и первые впечатления поэтические получат из нее, и что, написав эту «Азбуку», мне можно будет спокойно умереть».

К этому времени в залах Академии открывается персональная выставка его работ. Счастливый, он слушает воздаваемую ему заслуженную хвалу. Это происходит в том самом зале, где полвека назад Пахомов развешивал свои работы и картину «Сенокос», где мы, нынче седые семидесятилетние мужи, познакомились почти мальчиками.

Теперь, в последние десятилетия его жизни, мы много встречаемся, особенно часто в его мастерской. Она необычна — просторна, светлый диван, на котором отдыхал художник, маленький низенький столик для работы перед мольбертом. Рабочий стол — он совсем небольшой, на точеных витых ножках, старинной русской работы. Его очень любил Алексей Федорович. На нем вижу множество аккуратно заточенных карандашей, их не один десяток. Заметив мое удивление, Пахомов объясняет: чтобы не отрываться от работы, нужно всегда иметь под рукой острый карандаш. «Это мне Эллен Феликсовна их точит», — говорит он, улыбаясь. Сзади стола — рефлектор, освещая, он одновременно греет затылок — у Алексея Федоровича мерзла голова, и он носил дома черную шапочку.

Обращают на себя внимание стены мастерской. На одной из них — известное панно — вариант росписи, выполненной в начале 1930-х годов для Дворца культуры имени Первой пятилетки. Панно называется «Дети Страны Советов». Повторение панно помогал писать сын Андрей [137], тоже хороший художник. Другая стена — экспозиционная. На ней сменяются листы очередных серий литографий. В процессе работы очень важно видеть их на стене.

Большое окно выходит в густо заросший сад. Вдоль забора Алексей Федорович посадил молодые деревца сосен. Он очень следил за их судьбой, переживая гибель каждой сосенки.

Вспоминаются минуты в мастерской Пахомова последних недель его жизни. Вот мы, готовые смотреть его последние работы, садимся на поставленные в ряд стулья. Работы большие, еще не срезанные с досок. Алеша ставит сразу четыре доски. Все происходит неторопливо, пока замечания не будут высказаны до конца, и только тогда водружается на суд другая. Зовут к чаю, и мы ведем непринужденную беседу «за жизнь».

Во время наших последних встреч Пахомов был уже болен и с трудом вставал к рабочему столу. Превозмогая боль, работал. Рисунки к сборнику «Три калача и одна баранка» [138] он делал последними, рассказы к сборнику подобрал сам. Ему оставалось сделать еще рисунок к рассказу «Русак». За чашкой чая неожиданно Алеша обратился к нам и сказал, что никогда не рассказывал словами, что и как ему хотелось бы нарисовать. Впервые изменяя своему правилу, он описал словами ненарисованную воображаемую иллюстрацию: точно вспомнил ночной обоз своего детства, с заиндевевшими крестьянскими лошадками, от которых идет белый пар. Скрип полозьев на дороге, мужиков с ледяными сосульками на усах, бровях и бороде.

Было что-то роковое в этом рассказе, в измене своему обычному правилу. Рисунку не суждено было осуществиться.

Через несколько дней Алексея Федоровича Пахомова среди нас не стало.

МОЙ ДРУГ БОРИС КОРНИЛОВ

Я выполняю просьбу Ольги Федоровны Берггольц, просившей меня написать все, что я помню о поэте.

Судьба свела меня с Борисом Корниловым в 1930-е годы, когда его поэтическая звезда ярко загорелась в Ленинграде. Мое знакомство с поэтом было недолгим, как и вся его рано оборвавшаяся жизнь.

Наше взаимное товарищеское общение было не повседневным, однако неизменно постоянным во все годы дружбы.

Я не берусь сколь-нибудь последовательно говорить о моем друге-поэте. Я решаюсь сказать о нем лишь потому, что его литературные сверстники и друзья не восполнили во всей многогранности память о поэте, как он того заслуживает; и еще потому, что людей, знавших Бориса Корнилова при жизни, осталось мало и они из года в год убывают.

Может быть, памятные для меня встречи с поэтом не столь значительны, но я все-таки надеюсь, что они послужат добрым добавлением к пониманию его незаурядной талантливой натуры.

В ЛЕНИНГРАДСКОЙ РЕДАКЦИИ «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

В то время я делал иллюстрации к «Айвенго» для издательства «Молодая гвардия». Зайдя по делам в редакцию, узнаю, что в кабинете директора будет читать свою новую поэму «Триполье» Борис Корнилов.

Такие авторские читки еще не опубликованных произведений бывали нередким явлением в жизни издательства. Порой они возникали неожиданно, без предварительного оповещения.

В кабинете, куда я вошел, было много народу, в основном сотрудников. И я увидел самого поэта, которого хорошо знал и любил его стихи.

Он стоял посреди комнаты, небольшого роста паренек в потертой кожаной тужурке и русских сапогах. Из-под распахнутой кожанки виднелась вышитая косоворотка, подпоясанная тоненьким ремешком. В его округлом лице, в глазах с нависшими веками угадывалось что-то татарское.

Читал Корнилов красивым грудным голосом, по-особенному резко оканчивая строку. Его манера исполнения была не похожа на характерную певучесть имажинистов или на рубленую чеканность стихов «лесенкой» Маяковского. Широко размахивая рукой, Корнилов раскачивался всем телом, усиливая смысл и ритм стиха. Большая поэма «Триполье» была прочитана им горячо, страстно, на одном дыхании.

По окончании не было обязательного хлопания в ладоши (тогда это не было принято). Все молчаливо улыбались, это и служило благодарностью поэту, и сообщало событию торжественность. Все понимали значительность только что происшедшего. По-детски улыбался и сам автор, победоносно оглядывая присутствующих. Увидев меня, Корнилов, зная, очевидно, что я люблю рисовать лошадей, протянул мне рукопись поэмы. Приняв ее из рук поэта, я стал первым иллюстратором первого издания поэмы «Триполье», вышедшей в 1934 году в издательстве «Молодая гвардия» в Ленинграде.

ПЕЛЬМЕНИ НА ВАСИЛЬЕВСКОМ

Васильевский остров мы попросту называли Васиным. На Васином издавна проживали художники. В старых мастерских на мансардах осенью протекали крыши, на полу стояли тазы и ведра, зимой же замерзала вода в стаканах. К этому можно добавить еще наши пустые желудки. И все же мы жили веселой и счастливой творческой жизнью.

Хочу рассказать об одной вечеринке в мастерской Гриши Шевякова[139] на 8-й линии. Собрались по случаю получения первой премии на конкурсе иллюстраций в Америке нашим старшим товарищем художником Н. Ф. Лапшиным за исполнение рисунков к книге «Путешествие Марко Поло». По этому поводу Николай Федорович закатил всем нам пир. На торжество был зван поэт Борис Корнилов, единственный представитель от литераторов, в чем сказалось дружеское расположение к нему со стороны художников.

Наши вечеринки и сборища часто ознаменовывались приготовлением пельменей. Проще простого купить муки и мяса и стряпать всей компанией, вспоминая далекую жизнь в родном доме. Веселое занятие, близкое сердцу провинциала.

Когда застолье начинает шуметь, то обычно проявляется у каждого по-разному свое, задушевное. Пир наш сопровождался всегда исполнением городских «шпанских» уличных песенок, деревенских частушек, хоровым пением «Бродяги», обязательной борьбой друг с другом и, конечно, чтением стихов Есенина и Маяковского. Ради истины не считаю за грех признаться, что мы жили без поэзии Ахматовой и Блока, хотя наша молодость шагала по жизни больше со стихами, чем с песней.

Борю Корнилова не нужно просить читать, он сам безудержно предается своей поэзии и читает одно стихотворение за другим. Вот уже далеко за полночь, а мы все слушаем и слушаем. Кто-то бросил клич: «Качать!» Тогда мы бросаемся и хватаем поэта за ноги и подбрасываем маленькую фигурку взлетающего высоко Бориса Корнилова.

Время, к которому обращается моя память, не знало ни твиста, ни буги-вуги, ни рок-музыки. Мы просто отплясывали чечетку. Гитаре тут нечего было делать. Музыкой служило стучание по посуде, столам и стульям, бутылкам — словом, по всему, что попадало под руки.

Вот и Боря, сбросив пиджачок, в косоворотке, подпоясанный, в сапожках, пошел бочком в пляс и начал выкаблучивать, выкидывая коленца и фортеля вольной русской «Барыни». Я любовался его ухарской удалью и залихватской пляской. Так пляшут на Руси плясуны на свадьбах.

ОЧЕРЕДЬ У КАССЫ

Наши частые встречи происходят в ОГИЗе на площадках парадной и достаточно безвкусной по архитектуре лестнице Дома книги. Если стоять у перил на верхних этажах и глядеть вниз, хорошо видно поднимающихся людей, это нужно, чтобы не пропустить друзей, у которых можно «стрельнуть» трешку на жизнь. А еще заветным местом наших встреч было окно кассы выплаты авторского гонорара на втором этаже. Здесь по определенным дням выстраивалась очередь всякого рода знаменитостей — писателей, художников, поэтов.

Мне памятна одна встреча в очереди у кассы с Корниловым. Я стою позади высокого Вячеслава Шишкова и наблюдаю, как нелегко ему расписываться

в графе ведомости. Позади меня респектабельный, породистый петербуржец Николай Эрнестович Радлов. В руках у него трость с набалдашником. Он учтиво поясняет улыбающемуся, с грустными глазами М. М. Зощенко, что носит палку исключительно для самообороны «от графиков». Острота относилась ко мне, намек на неблаговидную историю с моим участием. Над всеми нами каланчой возвышался Корней Иванович Чуковский. За ним в очереди маленький Борис Корнилов. Борю теперь узнать трудно, он одет как боярин — на нем бобровая с бархатным верхом шапка, распахнутая шуба на хорьковом меху с хвостиками и бобровым воротником, купленная в комиссионном магазине. Она явно не по плечу щуплому Корнилову. Поистине в этом наряде он смешон.

Конечно, Корней Иванович не может упустить случай потешить всех и с присущим ему актерским талантом на весь зал возвещает: «Много я видал на своем веку поэтов!» — далее следует повествование, как выглядели акмеисты, символисты, футуристы, имажинисты, и, обращаясь к Корнилову, заключает: «А вот такого, как вы, еще не приходилось видеть». Все оглядываются на Корнилова. Даже хмурые бухгалтеры перестали стучать счетами, девицы-счетоводы вытянули шеи, разглядывая диковинную фигуру одетого как на маскараде знаменитого комсомольского поэта. Однако Борю всеобщее внимание ничуть не смутило, он улыбался, чувствуя себя героем, довольный всем происходящим. В этом сказывалась его потребность демонстрировать себя публике. Видимо, он считал, что теперь он должен быть одет в соответствии с положением первого поэта.

К сожалению, гонорары делали свое дело.

ПИВНАЯ НА САДОВОЙ

Пивная на Садовой называлась Немецкой. Она была известна тем, что внутри помещение было оформлено пивными бочками, и это придавало ей особую уютность. Там подавались сосиски.

Речь пойдет о том, как в этой пивной совершился обряд моего братания с Борей Корниловым. Историю эту я привожу как малую издержку нашей молодости.

Повстречавшись на Невском, мы зашли в Немецкую, где было шумно и людно. Просидев изрядное время за кружкой пива и выяснив, что мы вполне уважаем друг друга, Борис вдруг решил, что в знак такого единения душ нужно немедленно побрататься. Я уже говорил, что Корнилов любил аудиторию, и он объявил об этом громогласно всему залу.

Клянусь честью, я всегда страдал от афиширования своей профессии и своих эмоций, но мой друг и слушать ничего не хотел, и было уже поздно, так как вокруг нас собралось множество любителей поглазеть на такое редкое зрелище. Принесли из кухни большой тупой нож, которым Борис принялся пилить мне руку. Могу сказать, что к этому моменту я совершенно отрезвел и заметил, что Корнилов до смерти боится резать.

Нож был тупой, и пришлось долго пилить по коже. Наконец из царапины появилась капелька крови. Теперь наступила моя очередь, но Боря решил резать себе кожу сам, видимо не доверяя мне столь ответственную операцию.

Все, что происходит на глазах у всех, для всех ясно и понятно. Но есть в человеке спрятанная от глаз пустого любопытства сокровенная внутренняя жизнь. Не раз я видел истинного Корнилова, совсем не похожего на только что мной описанного.

Как сейчас вижу его сидящим одиноко за чаем, читающим газету, и смотрю, как он толстым пальцем закручивает в трубку хлеб с ветчиной и по-крестьянски отправляет его в рот. Точно так же ели виденные мной в детстве поденщики-

мужики, сидящие на бревнах. Меня трогает его принадлежность к народу. Меня волнует его поэзия. Я был свидетелем многого, о чем он писал, и потому мне близка и понятна горечь его стихов.

Когда Борис оставался один и не нужно было играть роль разухабистого поэта, он превращался в тихого и серьезного, нежного и доброго человека. Это была истинная его сущность.

Не слишком ли много вилось вокруг него литературной мелкоты? Слава несла его на руках.

И. С. СОКОЛОВ-МИКИТОВ

Иду ли я с охотничьим ружьем за спиной или с бумагой и красками в руках, мне всегда сопутствует некий незримый друг, помогающий открывать неповторимую красоту мира природы.

В жизни мне посчастливилось дружить со многими задушевными товарищами, среди которых особое место занимает писатель Иван Сергеевич Соколов-Микитов.

Художнику, работающему в издательстве, каковым я являюсь, не всегда выпадает счастье иллюстрировать то, что он любит и знает. У каждого из нас есть заветная мечта получить желанную книгу для иллюстрирования. Такой литературой для меня стали книги Соколова-Микитова.

Наша дружба началась в 1939 году, когда мне в Гослитиздате предложили проиллюстрировать его «Северные рассказы». С этой поры и по сей день я остаюсь почитателем его творчества.

Литература Ивана Сергеевича вся основана на правде его жизни, он ничего не выдумывает, не сочиняет, он повествует о себе. Мне дороги в книгах Ивана Сергеевича его любовь к России, к русскому пейзажу и тот охотничий гуманизм, в котором выразился душевный строй человека-писателя.

Я благодарю судьбу, позволившую мне быть рядом, много беседовать, бродить по лесу и слушать, как Иван Сергеевич просто и неторопливо вспоминает удивительные истории, случившиеся в его жизни.

Перед войной Соколовы-Микитовы жили на канале Грибоедова в писательском «небоскребе», как прозывали дом, в котором во всех этажах обитала ленинградская писательская братия. Я пришел к нему выслушать авторские пожелания перед началом работы. В небольшой комнате, заставленной всевозможными предметами, привезенными из разных путешествий, богатырской фигуре хозяина было явно тесно. В это время у него сидел гость, оказавшийся знаменитым путешественником, художником Н. В. Пинегиным [140], участником экспедиции Седова на Северный полюс на «Святом Фоке». Пинегин был другом Ивана Сергеевича, их во многом объединяло общее в характерах. Мне запомнилось лицо Пинегина, изрезанное множеством морщин; оно походило на кожу моржа. Я познакомился с обаятельным человеком.

Соколова-Микитова я знал раньше, встречались в издательстве. В ответ на мои вопросы по поводу описываемых событий Иван Сергеевич снабдил меня пачкой фотографий, которые снимал сам во время описанных им экспедиций. Никаких других пожеланий не выразил, сказав, что целиком полагается на меня. Он так же доверительно относился и к другим моим работам, равно как и к работам художников Е. И. Чарушина, Ю. А. Васнецова, Н. А. Устинова, Г. Е. Никольского [141], В. М. Конашевича, ко всем, кто иллюстрировал его книги. Это не было безразличием к искусству, он просто не позволял себе вмешиваться не в свое дело. Иван Сергеевич говорил, что в жизни всегда дружил с художниками, нежно вспоминал Р. Р. Фалька и свои встречи с ним в Берлине в 1929 году. На стене висели



И. Соколов-Микитов. По морям и лесам. Слегуп.
Иллюстрация. 1964

И. Соколов-Микитов. По морям и лесам. Выпивка в лесу.
Иллюстрация. 1964

превосходная гуашь северянина К. П. Панкова и небольшой холст В. К. Бялыницкого-Бируля, любимого им художника.

Иллюстрируя книги Ивана Сергеевича, мне приходилось сталкиваться с определенными трудностями. Сложность заключалась в том, что события и действия, описываемые в книге, охватывают не только Россию разных времен, начиная с дореволюционных лет, но и скитания автора по городам и странам, мне совсем неведомым и незнакомым. Конечно, есть простой способ. Обычно художник идет в библиотеку или музей и обращается к фотоматериалам. Это приходится и нужно делать, если нет ничего другого. Однако я старался заменить невиденное, обращаясь к собственным впечатлениям или зарисовкам, сделанным с другой, но близкой, приближенной натуры. Я решительно подставлял впечатления моего детства, моих охот и так далее. Видимо, правда совпадения текста и рисунка заключается не в том, что художник изображает литературную фабулу, а в том, что своими изобразительными средствами стремится выразить одну и ту же мысль, одно и то же ощущение жизни. Хотя слово и рисунок могут выражать один и тот же предмет, средства выражения у них совершенно разные и единство образа достигается независимо. Писатель и художник действуют каждый согласно природе своего искусства, не подчиняясь друг другу.

Я всегда предпочитал пейзажи и животных. В произведениях Соколова-Микитова я столкнулся с миром деревенских охотников и крестьян — людей, доподлинно близких природе, с которыми знакомила и меня моя судьба. Я с охотой их рисовал в сборнике рассказов, двухтомнике «Избранное»[142]. Эту работу мне поручил директор Гослитиздата в Ленинграде Сергей Львович Горский, большой друг писателя, человек с удивительной биографией чекиста первых лет революции.

С. Л. Горский попросил меня нарисовать портрет Ивана Сергеевича с натуры, чтобы поместить его вместо фотографии. Я с радостью принялся за рисунок. Рисовал карандашом. За работой меня поразили глаза Ивана Сергеевича. В народе говорят, что глаза — зеркало души. Как верно сказано: глаза Ивана Сергеевича были по-детски доверчивы, только со взрослой грустью.

Этим красивым глазам суждено было сначала скрыться за темными очками, а потом и вовсе ослепнуть.

Портрет я не успел окончить, Соколовы-Микитовы уехали в Москву и взяли рисунок с собой. Не знаю, сохранился ли он в их семье или нет.

«Писательская охота!» — иронически говорил Иван Сергеевич, вспоминая охоту на медведя, организованную Домом писателя имени В. В. Маяковского. При этом он добродушно кривил рот, определяя этим свое отношение к братьям-писателям, пожелавшим ехать на медвежью охоту, не будучи до того охотниками и не державшими ружья в руках. Меня и Е. И. Чарушина на эту охоту пригласили наши друзья писатели. Все было как полагается на барской охоте. В ресторане запаковывались ящики с водкой и всевозможными закусками. Берлога была куплена Литфондом у тихвинских мужичков-окладчиков. Когда все собрались на Московском вокзале, вдруг обнаружилось, что у одного из писателей по дороге на вокзал в такси потерялось цевье от ружья, которое было завернуто в газету и обронилось по пути. Это было полбеды, главное — ружье было взято у приятеля. Расстроенный всем происшедшим, он вопрошал Соколова-Микитова, можно ли стрелять без цевья. Под мышкой он держал злополучный пакет, из которого торчали стволы и ложе ружья. На это маститый охотник с добродушным веселым огоньком в глазах ответил, что стрелять, конечно, можно, но по медведям, однако, не советовал. Эта сцена была весьма забавна, особенно если принять во внимание, что молодой писатель собрался на охоту в своей артистической шубе с котиковым воротником-шалью и выглядел модником с Невского проспекта.

Особенно разительно выглядел он рядом с Иваном Сергеевичем, одетым в северную оленью малицу.

Опускаю многие примечательные подробности путешествия к месту берлоги. Мне запомнилось поведение Ивана Сергеевича на стрелковой линии. Мой номер оказался соседним, метрах в пятидесяти слева от фланга. Я хорошо видел Соколова-Микитова, наблюдая, как он становится в ожидании начала.

Меня поразили его ответственность и обстоятельность поведения перед охотой. Иван Сергеевич внимательно осмотрелся кругом, осторожно прикидывая ружье во всевозможные стороны, а также и назад, на случай, если зверь окажется позади стрелковой. Затем он долго утаптывал под ногами снег для устойчивости, после он аккуратно обломал сучки и веточки перед собой, которые могли бы помешать ему целиться. Когда же все приготовления были закончены, я увидел, как опытный охотник Иван Сергеевич, уже уложивший не одного медведя, вынул висевший на поясе сбоку в ножнах большой медвежий кинжал и осторожно заложил его за борт своей куртки на случай рукопашной схватки со зверем. Когда же все было готово и наступила та томящая тишина, от которой в ушах появляется звон, в лесу раздался дуплет, оповещающий о начале облавы. Иван Сергеевич замер и не шелохнувшись простоял всю охоту. Я невольно поступал так же и думал, как ответственно и надежно вел он себя на медвежьей охоте.

Иван Сергеевич в молодости был заядлым охотником, много стреляя и, видимо, много добывал, но никогда не был жаден. Жадных охотников он презирал. В последние годы после войны он мало охотился. При мне происходили его последние охоты. Однажды он с радостью сказал мне: «Я совсем и навсегда бросил охоту».

Иван Сергеевич держал первоклассных собак, но никогда не был собачником-спортсменом ради испытаний и состязаний, любил тургеневскую охоту с собакой, предпочитал охотиться со старинной шомполкой. Он видел ее достоинства в том, что после выстрела нужно немалое время для ее перезаряжения, а это время необходимо для успокоения глупой охотничьей горячности. Мне пришлось иллюстрировать его рассказ «Березовый ток» [143]. Я нарисовал глухарей на березах, не очень убежденный в правде изображенного, так как никогда не видел и не слышал описываемого.

В одну из весен Иван Сергеевич пригласил меня на охоту в знаменитый «березовый ток». В ток шли по снегу, внизу вода и тяжелое для ходьбы болото. К вечеру пришли на старое кострище в ток. Самым удивительным было то, что кругом болота, где росли уродливые корявые черные березы, стояли острова прекрасного глухариного леса с огромными елями и соснами. Глухарь же токовал в открытом болоте, на березах.

Вечером отправились на подслух, было тепло, ожидалась гроза. Я никак не рассчитывал увидеть птицу, мне казалось, что глухари не прилетят. Заметив мое неверие, Иван Сергеевич лукаво сказал: «Все еще не верите?» Я из вежливости ответил: «Нет, отчего же, верю». Как всегда бывает на охоте, все произошло внезапно. Глухарь с треском и шумом сел на виду на тоненькие ветви болотной березки и, словно опоздав, сразу жарко запел почти без перерыва свою колдовскую песню за песней.

Вскоре мы слышали посадку второй и третьей птицы. Я был поражен — действительно, березовый ток, да еще какой!

Затаив дыхание, просидели до темноты. Глухари давно уже умолкли. Выждав все сроки, чтобы не подшуметь спящую птицу, тихо вышли на стан к кострищу. Утром мы убили по глухарю.

Колени мои еще тряслись в охотничьей лихорадке, когда Иван Сергеевич спросил меня: «Ну как, хватит?» Я кивнул головой в знак согласия. Кругом

летали с квохтаньем матки, глухари пели. Наклонившись ко мне, Иван Сергеевич шепотом спросил, не случалось ли мне выпивать под песню, и, перемигнувшись, как заговорщики, мы оба начали подскакивать к ближнему глухарю. Он пел «на зени», как говорят мужики-охотники, то есть на земле. Когда его стало видно, мы сели на кочку у березки и наслаждались всем виденным и слышанным. Иван Сергеевич налил из фляжки по чарочке, и мы чокнулись.

Все, кто бывал у Ивана Сергеевича в его послевоенной квартире на Московском проспекте, помнят его кабинет — комнату с цветами, закрывавшими все окна, столом и кушеткой, на которой он отдыхал и спал. По стенам увешаны и расставлены лукошки, туески, плетеные и берестяные, деревенская утварь. Висят карты, охотничьи ружья, шомполки, на столе чучело летающей рыбы и многое другое, добытое им во время плаваний. В общем, это комната моряка-путешественника. Иван Сергеевич, заложив руки за спину, молча ходил из угла в угол. Как хорошо с ним беседовать, сидя в уютном старинном деревянном кресле. Он щедро делится своей доброй душой, любит подшутить над вами, особенно при незнакомых вам людях. А когда мы вдвоем, негромко рассказывает, расхаживая своей неторопливой медвежьей походкой, богатырского вида, с детскими грустными глазами человек. Иногда он останавливается, негодуя на какую-нибудь несправедливость. Время от времени подходит к столу, набивает трубочку, закуривает и снова ходит со своими мыслями. С ним очень хорошо и просто, не надо поддерживать разговор из вежливости, и можно молчать, раздумывая о своем. Я не слышал, чтобы Иван Сергеевич с кем-нибудь спорил или ссорился. Он любил людей, и люди чувствовали в нем добро и открывали ему сердце. Он часто вспоминал свое детство, свою мать, отца. Нет, он не праведник, а грешник. Он как все люди, и как говорил не раз — не все доброе для праведников, пусть будет добро и для грешников.

Кто не помнит его диван в столовой и накрытый стол с заветным штофиком, с камешками из ручейков на дне, они звенят и перекатываются, когда наклоняется штофик к рюмочке.

Иногда поздним часом в нашей беседе наступала сокровенная минута, когда Иван Сергеевич доставал из ящика своего старинного бюро заветную рукопись, еще не опубликованный рассказ, или письмо-исповедь мужичка, просящего совета, либо открытку, полученную от Бунина, а как-то раз Иван Сергеевич показал мне пожелтевший аттестат реалиста шестого класса, где красивым каллиграфическим писарским почерком были проставлены все отметки успеваемости. По всем предметам красовались лихие двойки, а в заключение значилось решение за витиеватой подписью директора училища. Оно гласило: «Исключается за полное отсутствие способностей к наукам». Я все думал о том, как смог этот юноша, вышибленный реалист шестого класса с таким аттестатом, стать писателем, и больше того, таким хорошим и мудрым человеком, в котором нуждаются люди и идут к нему за советом в трудную минуту жизни. Иван Сергеевич, улыбаясь, стоял, попыхивая своей трубочкой и зажмурившись, качая головой, мычал: «У-у-у-у», вспоминая, как убивались его мать и отец, которых он бесконечно и нежно любил, и только сила родительской любви к нему победила все зло и несправедливость казенщины.

Сразу после своего приезда в Россию Иван Сергеевич поселился в Гатчине, куда к нему ездили друзья, его сверстники. Впервые я услышал о Соколове-Микитове от Виталия Бианки, с которым Иван Сергеевич сдружился. Они оба были во время войны в эвакуации на Урале, в городе Осе. Мне довелось не раз быть собеседником за кружкой пива при встрече Ивана Сергеевича с Николаем Николаевичем Никитиным. Знакомя меня с Никитиным, Иван Сергеевич со свойственным ему добродушием шутил, указывая на Никитина, что он-де знает, о чем

думает сам Черчилль, намекая на роман Никитина «Северная Аврора» [144]. В тот день мы размечтались поехать куда-либо втроем. Очаровательный Николай Николаевич, как мальчик, просил нас взять его с собой. Частым гостем в доме Ивана Сергеевича был оперный режиссер Павел Иванович Румянцев, ученик К. С. Станиславского, образованный и своеобразный человек, москвич, живший жизнью, далекой от интересов Ивана Сергеевича, однако глубоко привязавшийся к нему. Очевидно, этих антиподов связывали философические беседы.

В кабинете Ивана Сергеевича всегда сидит кто-нибудь из друзей. Это не компания, а единственный собеседник, с которым и происходит таинство исповедального свидания. Всем известна его дружба с К. А. Фединым; она началась по возвращении из эмиграции и не прекращалась до конца его дней. Именно Ивану Сергеевичу Горький передал письмо для Федина, когда Соколов-Микитов возвращался в Советскую Россию.

В часы наших близких бесед Иван Сергеевич часто вспоминал свою писательскую судьбу и пути, приведшие его к замечательному русскому писателю, безупречно чистому и беспредельно преданному России человеку Алексею Михайловичу Ремизову, которого он нежно любил и от которого сам унаследовал бескорыстную преданность России. Их объединила печальная участь: обоим суждено было в конце жизни ослепнуть. Другим учителем, с которым была связана его писательская жизнь, был Иван Бунин. Иван Сергеевич рассказал мне, как впервые был напечатан его рассказ в одесской газете, где литературным редактором был Бунин. Знакомство с Буниным переросло в дружбу и поддерживалось перепиской.

И еще один великий писатель был для Ивана Сергеевича святой любовью — Лев Толстой. Иван Сергеевич сам рассказывал мне, что по возвращении на родину из эмиграции он пошел в Ясную Поляну, чтобы утолить неодолимую потребность поклониться могиле Толстого. Мне не все запомнилось в этом рассказе, в памяти остались лишь отрывочные эпизоды. Он говорил, что подошел к усадьбе ранним туманным утром. Переходя ручей близ усадьбы, он испил из него воды, прикасаясь к священной земле, по которой ходил Толстой. В парке у холма могилы был еще один человек, оказавшийся бывшим кучером Толстых, разметавший дорожку у могилы.

Все, кто прикасался к личности Ивана Сергеевича, оставались привязанными к нему на всю жизнь. К нему тянулись люди и ждали от него доброго слова. В чем же заключалась его притягательная сила? Думаю, что в чистоте его человеческой совести, в его бесконечной вере в доброе и хорошее.

Однажды я поведал ему свои переживания, связанные с воспитанием сына, и просил совета. В ответ он сказал: «Мы хорошо знаем меру зла и совсем мало знаем меру добра, а эта сила безмерна». Я послушался друга, и впредь буду верен его словам.

Проведя многие годы среди моряков, охотников и простых людей всех мастей, будучи самым веселым человеком в компании, Иван Сергеевич никогда не опускался до фривольности и скабрезных рассказов. Он не терпел пошлости, и в этих случаях его нравственный мир протестовал, он запрещал и себе и другим опускаться до анекдотов.

Мне часто приходилось слышать, что Иван Сергеевич — писатель для мужчин, и эти слова ограничивали его значение в литературе. Это глубокое заблуждение. Иван Сергеевич — писатель мужественных дел и чувств, и его литература доступна пониманию всех.

Жизнь не баловала писателя, беды не миновали его семью. У Ивана Сергеевича росли две любимые им дочери. Сначала старшая дочь, особенно ему близкая, заболела туберкулезом, и спасти ее не удалось. Спустя годы младшая трагически

погибла, утонув в озере на Карельском перешейке, где жила на даче с маленьким сыном.

В те горестные дни однажды поздно вечером, возвращаясь с женой из филармонии, на углу Невского и Садовой мы столкнулись с мятущейся фигурой человека, пытающегося проникнуть в ресторанное заведение. Это был Иван Сергеевич. Я не оставил этой ночью своего друга. Должен сказать, что Иван Сергеевич любил беседовать за рюмкой «зелена вина». Однако я его никогда не видел пьяным. Как-то раз он сказал мне: «Много пьяниц я видел на своем веку, и надоели они мне». Он не винил тех, кто пропивал свою последнюю рубаху, а презирал тех, кто, по его выражению, прежде всего совесть свою пропивает. Он знал, что вино губит людей, и считал, что это способ самоубийства.

Ивана Сергеевича Соколова-Микитова любили все, кто знал. Особенно близким последние годы был ему А. Т. Твардовский, земляк из Смоленщины, он не раз гостил в карачаровском домике у Ивана Сергеевича. Любили его и ленинградские литераторы Б. М. Лихарев, А. И. Гитович, М. А. Дудин, О. Ф. Берггольц, Г. К. Холопов[145]. В последние годы жизни не случайно близким другом его стал Г. А. Горышин[146]. Их роднила любовь к русской природе и земле русской. В Москве, на похоронах Ивана Сергеевича в марте 1975 года, именно Горышин представлял наш город. Урна с прахом была захоронена на кладбище в Гатчине, где покоится вся семья Соколовых-Микитовых.

ЗАКРЫТЫЙ ОТ ВСЕХ ВЛАСОВ

Василия Адриановича Власова я знал на протяжении нескольких десятков лет. В начале знакомства он казался мне далеким человеком. Наше сближение происходило медленно и было длительным.

Василий Адрианович приехал в Петроград из Финляндии в 1923 году, когда ему было восемнадцать лет. Волею судьбы, живя на даче в Териоках[147] в 1917 году, он оказался отрезанным революцией от родительского дома в Петрограде и вынужден был несколько лет жить самостоятельно в Финляндии. Стремление стать художником привело его в дом И. Е. Репина, который давал ему первые советы, а при возвращении к родителям в Советскую Россию снабдил рекомендательным письмом к И. И. Бродскому.

В эти сиротские, как говорил Власов, годы мальчишеского одиночества на чужбине складывался характер художника, оказавший влияние на всю его последующую жизнь. В своей человеческой судьбе он оставался закрытым от всех людей и шел по жизни самостоятельно, одному ему ведомой тропинкой, ни с кем не советуясь.

Нетрудно представить, что означал для него приезд из провинциального финского городка в кипучий революционный Петроград. Пытливый молодой человек, посещая многие существующие в то время школы и студии, ищет ответы на свои вопросы. Некоторое время занимается в Обществе поощрения художеств, неудовлетворенный, покидает его. Поступает в Академию художеств и также уходит из нее. Рисует в частной студии А. И. Савинова, оставаясь навсегда благодарным своему учителю, привившему ему любовь к рисованию. Не миновал он и Театральный институт, отделение кино.

Тут он знакомится с Л. З. Траубергом, Г. М. Козинцевым и С. А. Герасимовым. С ними его связывают многолетняя дружба и работа над третьей частью трилогии «Возвращение Максима». В эти годы кинематограф властно занял первое место в интересах молодого художника. Еще не изгладился из памяти фильм

С. М. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин"», потрясший весь мир. В Ленинграде шли фильмы режиссеров американской киноклассики — Дейвида Гриффита, Мака Сеннетта, Джеймса Крюзе и Чарли Чаплина, ковбойские боевики с участием Уильяма Харта.

Василий Адрианович изучал кинематограф профессионально. Он ходил в кино с карандашом и блокнотом, записывая работу режиссера, актеров и все, что его могло интересовать. Не миновал Власов и самой горячей точки жизни искусства того времени — уникального Института истории искусств в последние годы его существования, находившегося тогда на площади Воровского [148], напротив Исаакиевского собора, в Зубовском особняке. В этом необычном учебном заведении были собраны представители всех муз — литературы, театра, изобразительного искусства, музыки, кинематографа, весь цвет искусствоведческой науки. Тут читали лекции Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, А. И. Пиотровский, Г. А. Гуковский, Б. М. Эйхенбаум, Н. Н. Пунин, Л. З. Трауберг. С докладами на диспутах выступали В. Э. Мейерхольд, С. М. Эйзенштейн. В этой соленой купели искусства получили крещение многие молодые литераторы, поэты, режиссеры, и в том числе Василий Адрианович. Увлеченный новой переводной литературой, он читает Джона Дос Пассоса, Жюля Ромена, Жана Жироду, Эрнеста Хемингуэя и любимых наших писателей — Ю. К. Олешу, И. Э. Бабеля, Ю. Н. Тынянова, А. С. Грина. Перед Власовым открывались ошеломляющие, увлекательные, неизведанные миры искусства. Новые знакомства с художниками, поэтами, кинорежиссерами оставят глубокий след в его эстетических привязанностях. Среди нас, сверстников, Власов на голову выделялся своей образованностью.

Любознательный Василий Адрианович не мог пройти мимо дела создания новаторской детской книги, возглавляемого Маршаком и Лебедевым. Познакомившись с Владимиром Васильевичем, он скоро с ним подружился. Мне трудно было понять причины их быстрого сближения и короткие отношения на «ты» с холодным Лебедевым. Очевидно, их роднила привязанность к собирательству книг по искусству, любовь к старому Питеру, в котором они знали все — и магазины, и жизнь дореволюционной поры. Оба любили спорт, наконец, оба были урбанистами, не тоскуя о девственной природе.

Обладая широкой эрудицией, Власов мог делать все: иллюстрировать не только различную по характеру литературу, но и изображать сложные повествовательные сюжеты. Не берусь судить, хорошо ли это «всеуменье» художника. Думаю, что нет. В этом можно усмотреть безразличие к жизни, совсем не применимое к Власову — такому горячему, умному, острому, отнюдь не безразличному человеку. С ним было интересно жить, говорить, смотреть и слушать его зачастую преувеличенные суждения. К сожалению, в его работах эти человеческие свойства куда-то прятались, как пряталась внутренняя сторона его жизни. Личность Власова была соткана из несовместимых и противоречивых сторон.

Обладая редким свойством любить и интересоваться искусством других, он сам предпочитал умалчивать о своих работах и деловых отношениях. В то же время обнаруживалась неестественная сдержанность в оценке своих собственных работ. Василий Адрианович отмахивался от похвал, как бы не придавая им значения. Однако хранил свои работы с педантичной аккуратностью, в папках, переложенными папиросной бумагой.

В те годы Власов жил в семье академика-лингвиста В. Ф. Шишмарева, на дочери которого был женат. Татьяна Владимировна Шишмарева была талантливой ученицей В. В. Лебедева. В доме постоянно рисовали обнаженную натуру, приглашались позировать девушки — студентки Института имени П. Ф. Лесгафта, знакомые Василия Адриановича. Рисование модели с натуры было любимым занятием художника.

При встречах с друзьями Василий Адрианович становился в центре внимания общества не только из-за остроты своих мыслей и неожиданных высказываний, ошеломляющих многих, но также и из-за своего веселого нрава и заразительного смеха, сопровождающего его парадоксальные, часто язвительные суждения. Ему как воздух нужны были слушатели. Выношенные им в одиночестве суждения и умозаключения просились на волю.

Во времена пресловутой борьбы с формализмом и «безродным космополитизмом» я заставал его дома за чтением В. Г. Белинского. На мучившие его и всех нас вопросы он находил ответы у великого русского критика.

В суровые месяцы блокадной зимы Василий Адрианович никогда не снижал высокого уровня духовной потребности своего бытия, напротив, она в нем стала главной. Однажды, в дни нашей совместной жизни, он предложил мне читать вслух гоголевские «Мертвые души». Власов читал вслух ежедневно по одной главе. Отдельные фразы перечитывал по нескольку раз, раскрывая в них волшебную красоту гоголевского языка. Гоголя он просто обожал, выше всего чтил его форму изложения.

Преданность Власова искусству выразилась в спасении им произведений погибших художников А. А. Успенского и Н. Ф. Лапшина. Не случись тогда Василия Адриановича в Ленинграде, может быть, навсегда изчезли бы их произведения. Он хранил у себя работы В. В. Лебедева, А. С. Ведерникова, В. М. Ермолаевой, Ю. А. Васнецова и мои кубистические холсты.

Особую любовь Василий Адрианович проявлял к русскому рисунку. Восторгаясь Репиным, Врубелем, Серовым, он видел продолжение славных традиций у Бориса Григорьева, Петра Митурича, Владимира Лебедева, Николая Тырсы. Интересна высокая оценка рисунков А. Ф. Пахомова. Не каждому дано видеть их достоинство, начисто лишенное внешнего эффекта. Часто, расположившись на его широком диване, перелистывая страницы старых сатирических журналов «Новый сатирикон», «Смехач», «Бегемот», мы наслаждались рассматриванием рисунков А. Е. Яковлева, А. А. Радакова [149], В. В. Лебедева и блистательной плеяды «крокодильцев» с Кукрыниксами во главе — таких, как В. Н. Горяев, Л. В. Сойфертис, А. М. Каневский, Б. И. Пророков, И. М. Семенов. Шутя мы называли «Крокодил» нашим советским «Аполлоном» [150].

Во время войны, отдавая дань сатирическому рисунку, Василий Адрианович делает листовки, предназначенные для фашистских вояк. С весны 1942 года работает при штабе партизанского движения Ленинградской области, живет за кольцом блокады при партизанской типографии. Много рисует портретов партизан. Наши жизни и быт стали различными, мы расстались на многие месяцы до конца войны, узнавали друг о друге только из писем.

В послевоенные годы Власов увлечен цирком. В цирке ему все было по душе. «Веселый круглый дом» — так называл он цирк. Рисуя в нем с утра до вечера, он подружился со многими артистами — ковровыми клоунами, жонглерами, скоро стал там своим человеком. Его цирковой цикл — едва ли не лучшее в его творчестве. Тогда же возникает его знакомство со многими артистами балета, он дружит с художником Сулико Вирсаладзе, искусством которого восхищается, горит желанием написать о нем монографию. Рисует балет и делает плакат для первых гастролей Кировского театра в Париже.

Пожалуй, самой характерной чертой моего друга был его исключительный интерес к искусству и культуре XX века. Он хотел все знать о новой поэзии, любя Велимира Хлебникова, Николая Заболоцкого и Гийома Аполлинера. В живописи он особенно ценил постимпрессионистов. Ему всегда дороги художники, сохранившие в своем творчестве черты жизненной правды, будь то И. Е. Репин, Пабло Пикассо или Пьер Боннар. В своем уме он складывал в одно



В. Власов и В. Курдов на выставке. Фото. 1974

целое усилия великих людей разных профессий, решающих одну задачу своего времени. Это относилось и к музыке. Василий Адрианович дарит мне «Диалоги» И. Ф. Стравинского [151], видя в авторе одного из замечательных людей нашего века.

Интересно, что в своей практике Власов никогда не был склонен к кубизму, как и к другим «измам». Сам он рисовал, не без влияния Матисса, карандашной линией, требующей от художника безупречного артистического совершенства. К сожалению, при просмотре сотен его работ возникало досадное чувство однообразия приема.

Дома у Власова, на его рабочем столе (доска на козлах), стоит фотография обожаемого им художника Пабло Пикассо. Любовь к Пикассо проявлялась всюду. На стене висят литография «Корриды» Пикассо и репродукция живописной работы. В книжном шкафу собраны все доступные монографии и каталоги выставок художника. В день юбилейной даты Пикассо Василий Адрианович созывает друзей, угощает нас книгами, репродукциями работ великого художника и обедом с шампанским.

Власов постоянно следит за развитием своего одаренного сына Бориса. Отец понимал, что художественную культуру сын получит в семье и в среде своих друзей-художников. Профессиональную школу должна дать Академия, куда Борис поступил. Отец предпочел определить сына в мастерскую руководителя, не отягощающего своим авторитетом влияние на ученика. Василий Адрианович готовил талантливого сына себе на смену, понимая значительность его дарования.

Действительно, Борис Власов[152] быстро стал первым художником среди своих сверстников. Он идет по стопам родителей, однако его творческие интересы значительно шире. В ленинградской графике он оставил свой индивидуальный след. Жестокая смерть внезапно оборвала его жизнь. Горестно сознавать, что Борис Власов не сделал всего, что мог.

Я уже говорил, что Василий Адрианович любил искусство других. На жюри он вел записи голосования, смело высказывал свои суждения. Его поведение на собраниях секции графики было всегда неожиданным. Он не переносил фальши, которую обычно никто не хочет опровергать. Наступает тягостное молчание, и тогда взрывается Власов. Он говорил, наступая на «любимые мозоли» своих оппонентов. В полемическом азарте его «заносило», в его гиперболические преувеличения нужно было вносить поправки. У бойца всегда есть враги. Однако равнодушно его слушать никто не мог.

Наши отношения были исключительными. Может быть, я единственный из друзей в минуты его преувеличенных суждений говорил ему прямо в лицо, что они граничат с фантазией, что это вовсе не так. Удивительно терпимо он переносил от меня эти слова. Он умолкал, не защищался, а просто не реагировал. Он хорошо знал, что я никогда не использую его слабость к преувеличению против нашей дружбы. Он на меня не обижался, и мы оба ценили нашу заинтересованность друг в друге.

Василий Адрианович знал, что я пишу свои воспоминания. Он уговаривал меня написать, чему учил нас Лебедев, тогда как сам об этом он уже обстоятельно и много написал. Вероятно, он желал проверить свои мысли.

Власов оставил большое эпистолярное наследство. Письма друзьям наполнены суждениями об искусстве. Он записал интереснейшие воспоминания об учителях, товарищах, о себе — ценнейший материал для искусствоведения. При его жизни никто не знал о его работе. Все открылось лишь после его смерти. И нам еще предстоит многое узнать об этом непростом, закрытом от всех Власове.

Болезнь давно подкрадывалась к нему, но он никогда не жаловался на свои недуги. Ему было трудно ходить и выбираться из дому. Ежегодно в день смерти В. В. Лебедева мы посещали могилу художника. Последний раз, по приезде на такси к кладбищу, Власов попросил меня отнести на могилу цветы, а сам остался ждать меня в машине. Он просто дойти по занесенной снегом тропинке не мог. Наши встречи приобрели односторонний характер, заходил к нему только я. Видеться стали реже. Но тяга друг к другу усилилась. Телефон превратился в нашего третьего друга. Поздно ночью, чтобы не занимать деловые часы дня, обычно раздавался звонок. 1 мая 1979 года он умер, и больше я не слышу по телефону его голоса: «Валек, это я».

ГЕОРГИЙ СЕМЕНОВИЧ ВЕРЕЙСКИЙ

Самым обидным в моем художественном образовании была недооценка значения художников-графиков «Мира искусства», девиз которых — «Искусство для искусства» — послужил поводом для неприятия мною их задач в искусстве.

В молодости мы зачастую несправедливо низвергаем авторитеты прошлого. В озарении будущего есть и трагедия прошлого. Социальное крушение идеалов, которым служили художники «Мира искусства», обусловило их уход за границу. Один за другим они покидали свою Родину, Россию.

Оставались немногие, на их долю выпала честь передачи эстафеты прошлого нашему поколению. Эту роль в ленинградской графике выполнял Георгий Семенович Верейский. Он стал связующим звеном между прошлым и настоящим.

Близкий к художникам «Мира искусства» А. Н. Бенуа, К. А. Сомову, М. В. Добужинскому, Верейский получил в Мюнхене европейское образование. Он обладал энциклопедическими знаниями в истории мировой культуры. Многие годы Георгий Семенович работал в гравюрном кабинете Эрмитажа; с ним он был связан всю жизнь.

Вместе со своими друзьями, искусствоведами М. В. Доброклонским и Л. Г. Лисенковым, Верейский приобщил нас, молодых художников, к знаниям, заполняя пробелы нашего академического образования.

Общение с Георгием Семеновичем, тихим, даже застенчивым человеком, носило особый характер товарищеской дружбы. Неоценима его роль и влияние на жизнь эстампной мастерской на Мойке, 83. Именно там, за литографским станком, вокруг Г. С. Верейского и Н. А. Тырсы объединялись молодые художники, получая ничем не измеримую щедрую дань старших.

Верейский приходил в литографскую мастерскую почти ежедневно, принося свой очередной торшон для перевода на камень. Рисунок на торшоне готовился дома со свойственными художнику вниманием и аккуратностью, без помарок. Оттиски Георгий Семенович печатал на разного тона и фактуры бумаге.

Видеть своими глазами таинство печатного искусства мастера было поучительной школой. Не менее обогащающим нас в то время было стремление Георгия Семеновича делиться своими радостями и знаниями.

Верейский постоянно приносил показать оттиски листов своей коллекции гравюр. Он знакомил нас с малоизвестными нам художниками, европейскими именами. Возникали вопросы и непосредственная беседа об искусстве и художниках.

В 1930-е годы литографская мастерская стала местом встречи и общения молодых и старших, местом живой работы, товарищеской помощи и заинтересованности друг в друге. Эти годы знаменуют расцвет и рождение ленинградского эстампа.

Мы учились друг у друга у станка. Нетрудно представить, какое это было время, когда одновременно создавались листы А. Пахомова, Е. Чарушина, Ю. Васнецова, Н. Тырсы, Г. Верейского, В. Конашевича, А. Ведерникова, Н. Лапшина, А. Каплана [153] и других. Вместе с графиками работали живописцы и театральные художники.

Рисовал Георгий Семенович великолепно. Поразительно то, что он не подвергался изменениям внешней манеры, оставаясь верным и внимательным к натуре.

Особенно любил и ценил Верейский Валентина Серова. Георгий Семенович говорил, что ему довелось рисовать тех же людей, которые позировали В. А. Серову. Он поражался глубиной проникновения Серова в образ и характер портретируемых.

Любя пейзаж, Г. С. Верейский не искал в нем эффектного мотива, мог годами рисовать из окна своей комнаты улицу напротив, в разных ее состояниях, повторяя десятки раз. Богатство видения художника свидетельствует о глубинных процессах его творчества, оно не требовало от художника обязательной перемены мест.

Георгий Семенович не раз говорил, что ему близок аскетизм П. Сезанна, и в то же время в нем жила удивительная широта интересов. Обширная галерея портретов современников — свидетельство его внимания к жизни людей всех профессий — искусства, литературы, науки.

Естественно, портрет требует от художника проникновения в мир портретируемого, равно как взаимно обогащается и художник. Мне довелось дважды позировать Верейскому для портрета. Вначале он делал наброски пером, как бы

пристреливался к цели. После он рисовал литографским карандашом прямо на торшоне. Оба портрета очень разные, и каждый по-своему мне нравится [154].

Во время позирования мы свободно разговаривали, я видел, что Верейскому получить сходство не составляло труда, внимание художника было направлено на форму исполнения.

Война сблизила нас, оставшихся в Ленинграде. С первых дней Верейский работал с нами в «Боевом карандаше», испытав изнурительные месяцы блокадной зимы. Живя на Васильевском острове, недалеко от квартиры В. А. Власова, где одно время жил и я, Георгий Семенович часто заходил к нам. Голодные, мы грелись чаем и вели нескончаемые беседы о войне, о Гойе, его гениальном творении «Капричос», так ощутимо близком тогдашней нашей жизни. Уходя как-то раз, Верейский заметил, что белые крысы очень вкусные, ими его угощал сосед, профессор ВИЭМа. В свою очередь, мы похвастались своим блюдом — жарким из кошки.

На собраниях Георгий Семенович говорить не любил, однако его всегда выбирали в органы правления и жюри, мы знали, что он будет представлять совесть художника.

Таков был его общественный авторитет.

Для меня незабываемым останется случай, когда нравственная высота Георгия Семеновича в полной мере проявилась в его смелом поведении в очень сложный момент нашей общественной жизни. Мы оба работали в бюро графической секции. Я был председателем, а Верейский являлся заместителем, он помогал мне во всем. На одном из общих собраний Союза принималась резолюция, в которой в числе «грешников» стояла и моя фамилия. Протестуя против несправедливости, мне оставалось только одно — обратиться к воле собрания. Не помню, что я говорил в свое оправдание, только разгорячившись, в качестве аргумента, выпалил: «Формалистов комары не кусают, а меня кусали». Не знаю, понятен ли был мой крик души и смысл этих слов, только неожиданно встает Верейский и заявляет, что, работая вместе со мной, он разделяет все приписываемые мне погрешности и берет их также в равной мере на себя.

Вспоминая его, я и сейчас преклоняюсь перед красотой, честью и благородством Георгия Семеновича Верейского.

ОБ И. И. БРОДСКОМ

Непросто складывалось среди художников отношение к Исааку Израилевичу Бродскому. Несправедливость суждений порождалась многими обстоятельствами. Уместно вспомнить, что среди дореволюционной интеллигенции немногие отважились работать, как тогда говорили, с большевиками. Большая часть старой интеллигенции занимала выжидательную позицию.

Бродский без оглядки отдал свой талант молодому Советскому государству. Среди художников он был первым, кто подчинил творчество социальному заказу. Может быть, в силу этого его зачисляли в ранг «придворных» художников, изменивших пресловутому «свободному» творчеству.

В действительности все было иначе. Исаак Израилевич раньше других почувствовал грядущее время. Он был верен своей совести художника. К сожалению, в этом его мало кто понимал. Не понимали многие значения его программных картин. Именно большие картины на социальные темы и подвергались нападкам со стороны «левых» сил. Художники обвиняли Бродского в фотографизме и приспособленчестве, противопоставляя им его раннее дореволюционное искусство. В то время я также разделял эти суждения, полагаясь на общее ходячее мнение,

тем более что ранние работы художника мне нравятся и по сей день. Только теперь я понимаю ценность его больших картин, их историческое значение.

Неверное отношение к себе и своему искусству Исаак Израилевич вызывал и своим внешним видом. Бывая в горкоме Рабиса в Кирпичном переулке, где объединялись в то время все художники, не обеспеченные, но преданные искусству, часто можно было видеть заметную фигуру И. И. Бродского.

В нашем доме веселых нищих в Кирпичном переулке Исаак Израилевич появлялся всегда артистически одетым, с бриллиантовой булавкой в галстуке и старинным перстнем на своих музыкальных руках. Бродский не стеснялся своей респектабельности и с присущей ему гордой осанкой обращал на себя всеобщее внимание. Очень верно И. Е. Репин подметил в своем любимом ученике сходство с Рафаэлем; действительно, Бродский походил на итальянца. Облик Исаака Израилевича был чужд нашему поколению вхутемасовцев. Укоренилась постоянная несправедливость в нашем отношении к Бродскому. Сейчас мне стыдно вспоминать об одном случае, произошедшем со мной в молодости, когда наш учитель Виктор Александрович Синайский, хорошо знавший Бродского, встал с места и почтительно поздоровался с ним за руку. По глупости мы сочли акт вежливости Синайского за недостойное низкопоклонство. Поводом послужила разъедавшая нас групповая рознь.

Вспоминается мне история с заказом Бродскому портрета известного ученого. Для этой цели сотрудники института попросили меня рекомендовать художника. Неожиданно для себя я столкнулся с трудной задачей... В Ленинграде, кроме Бродского, написать похожий и официальный портрет, на мой взгляд, было некому. Так моя точка зрения разошлась с конкретным делом. Случай с портретом заставил меня задуматься. Бродский же, когда я обратился к нему с таким предложением, улыбнувшись, сказал мне: «Почему же вы или ваши товарищи художники не напишут портрет ученого сами?» Зачем же, мол, обращаться к нему, к Бродскому? Пришлось признаться, что профессионального мастерства для этого нет.

В конце концов, Бродский согласился и, познакомившись с портретируемым, сказал, что просит разрешения прислать фотографа, так как из-за занятости у профессора нет возможности позировать много сеансов. Был сделан десяток фотографий. И когда на холсте был написан почти готовый портрет, заканчивался холст уже с натуры, для чего были проведены несколько сеансов в мастерской Бродского.

Во время сеансов позирования профессор заметил на шее художника опухоль и потребовал немедленного обследования, закончившегося благополучной операцией. В благодарность Исаак Израилевич подарил профессору-врачу, с которым подружился, свою известную картину «Ленин в Смольном» (повторение меньшего размера). Холст Бродский принес в квартиру сам, предусмотрительно захватив молоток и гвозди. Сам выбрал место, сам вбил гвоздь и повесил холст. На стенах висели картины работы А. Мещерского, Ю. Клевера, Б. Кустодиева, Л. Лагорио[155] и многих других. Это была профессорская квартира с небольшим собранием произведений именитых художников.

Я не раз убеждался, вопреки расхожему мнению, в демократичности Бродского. На юбилейном торжественном банкете, на котором присутствовали знаменитые гости, были и мы, художники, вместе со скульптором В. А. Синайским, выполнившим памятник — голову Рентгена — для института.

Среди почетных гостей были Луначарский и Бродский. Им было уготовлено место за главным столом, но никакие уговоры хозяина перейти в президиум не помогали: Исаак Израилевич захотел остаться с нами, художниками, за скромным столиком вдалеке от президиума.

За столом я услышал поразившее меня признание Исаака Израилевича. Он сказал, что художником он стал не по призванию. В юности он хотел стать скрипачом. Это была его несбыточная мечта, о которой он до сих пор тоскует. Она воплощалась в любви к музыке. Действительно, Бродский был завсегдатаем филармонии. Его можно было видеть в филармонии сидящим в креслах первого ряда на всех событиях музыкальной жизни, он не пропускал концертов всемирно известных дирижеров и выдающихся музыкантов-гастролеров. Бродский присутствовал на всех гастрольных концертах знаменитого скрипача из Америки Яши Хейфица и испанского гитариста Андреса Сеговии.

Ко всему Бродский собрал прекрасную коллекцию живописи, демонстрирующуюся в его музее-квартире. Злые языки говорили, что он скупает свои ранние работы за бесценок; я не вижу в этом ничего предосудительного. О широте его взглядов на искусство свидетельствует его желание иметь картины ценимого им художника Филонова. К нему он приходил с желанием материально помочь, зная бедность Павла Николаевича.

Бродский помогал многим бедствующим художникам, к сожалению, его доброта замалчивалась. Не говорится и не вспоминается и об участии к молодым художникам, которые многим обязаны Бродскому. Таков часто удел добра. Ошибочны и несправедливы были суждения о художнике Исааке Израилевиче Бродском, по существу щедрой и скромной натуре.

Мне случилось наблюдать Бродского за авторской корректурой портрета С. М. Кирова. Было это в нашей литографской мастерской на Мойке, 83. Перевод делал первоклассный мастер пробист-печатник Пожильцов.

Бродский попросил иголку и после долгого и внимательного рассматривания перевода на камне убрал одну-единственную точку. Я, стоявший рядом, видел, как Бродский ткнул иглой в нужное место на камне. Так щепетильно относился Исаак Израилевич к своей профессии. Я поразился его требовательности к своей работе.

ВАЛЕРИАН ДМИТРИЕВИЧ ДВОРАКОВСКИЙ. ЗНАКОМСТВО

Двораковский [156] приехал в Ленинград из Минска в 1924 году. Слово «Минск» он произносил по-особому: «Мэнск». В те времена республики направляли на учебу своих стипендиатов. Стипендиатом из Белоруссии был Валя Двораковский.

Большинство тогдашних студентов, живших в общежитиях, были одеты кто во что горазд. Валя же снимал комнату у квартирной хозяйки, имел приличную одежду, был вежливым и аккуратным во всем. В наших глазах это выглядело чем-то предосудительным, и товарищи в шутку его называли «приличным до неприличия». На деле же Валя оказался прекрасным товарищем, умным и с нежной душой человеком. Любя юмор и шутку, он обладал особой прозорливостью и наблюдательностью. Про таких людей говорят, что они видят на три аршина в землю.

Двораковский учился на графическом факультете у В. М. Конашевича, с которым впоследствии подружился на всю жизнь. По окончании ВХУТЕИНа он начал работать в Гослитиздате, оформляя и иллюстрируя книги. Скоро Валя стал первым среди работавших в это время именитых художников.

СБЛИЖЕНИЕ

Мы имели совершенно разные характеры. Но однажды вместе пошли на выставку охотничьих собак и там, необъяснимо и неожиданно для себя и для других, купили кровного пойнтера. Вести домой собаку нам было нельзя. Решили тут же отдать ее кому-нибудь в натаску. Встретившийся нам писатель И. С. Соколов-Микитов (не без оснований считавший, что у старого егеря должна быть совесть) познакомил нас с знаменитым, дореволюционных времен егерем, окладчиком волков, псковичом Василием Ивановичем Филипповым (о нем скажу особо позднее), которому мы и отдали собаку.

Так началось наше сближение в годы охотничьих скитаний, ночевок в стогах сена и в лесу у костра. Были общая любовь и привязанность к охоте. Мы потянулись друг к другу. Весной уезжая в глухие леса, подолгу жили в прокопченных избах с удобствами «до ветру», коротали время с тусклым светом керосиновой лампы, спали на полу, покрываясь старым тулупом, пахнущим овчиной. Казалось, городскому жителю Вале Двораковскому должны были быть невыносимо тягостны условия жизни первобытного человека среди лесного народа промысловых охотников вепсов Ефимовского района. Но мы оба были этим счастливы и не ведали о подстерегавшей впереди беде.

Для нас стало привычным на глухариных токах снимать с себя и друг с друга клещей. Однажды по недосмотру был укушен заразным клещом Валя Двораковский. Спустя еще две недели он заболел таежным энцефалитом. Не стану описывать всех предпринятых мер лечения: знаменитые профессора, консультанты, месяцы пребывания в больнице и, наконец, выздоровление.

Валечка начинает работать и снова мечтает об охоте.

БОЛЕЗНЬ

Неожиданно началась проклятая война с фашистами. Ленинград в блокаде, голод, вражеские самолеты бомбят город. На неокрепшее здоровье Двораковского обрушились все беды. Он тяжело переносит воздушные налеты. Все это отразилось на его психике. Валя мне пожаловался на бессонные ночи и навязчивые идеи, мучительно его преследующие, и что иногда ему кажется, что он сходит с ума. Началось душевное заболевание.

В это время Валя настоятельно просит о свидании с писателем М. М. Зощенко. Ему казалось, что Зощенко один может его понять. Свидание состоялось в моем присутствии, при коптилке, в затемненной мастерской на Кировском проспекте.

Возбужденный Двораковский с горящими глазами излагал свои не поддающиеся здравому смыслу заблуждения душевнобольного человека. Меня поразил Михаил Михайлович. С большим тактом Михаил Михайлович успокаивал Валю, уговаривал не волноваться.

В годы болезни Валентин Дмитриевич никогда не терял своего благородства. Больше того, в нем обострились нравственная чистота и человеческая совесть. Он напоминал безобидного юродивого. В разговоре Валя иногда озадачивал мудростью. Его видели на улице, окруженного любопытными прохожими, над ним не смеялись.

Теперь наступила пора вернуться к старому егерю Василию Ивановичу Филиппову, тому самому натасчику нашей первой собаки. Василий для нас был свой, родной человек, мы его любили, у него учились охоте. Многие годы, счастливые, охотились вокруг их деревни Межно, где он жил с семьей. И когда наступила последняя глава жизни Двораковского, никому не нужный, без-

надежно больной, тихий сумасшедший, оставленный всеми, Валя был принят в дом на хлеба старым егерем Василием Ивановичем Филипповым, у которого прожил год.

В последний час свой Валечка тихо ушел из дома в лес, нашел там ямку, лег и умер, как умирают старые звери. Нынче нет ни Василия, ни его славной доброй жены, принявшей Валю как сына.

НАША СЛАВНАЯ ЛИТОГРАФСКАЯ МАСТЕРСКАЯ

В здании бывшего Общества поощрения художеств [157] на Мойке, 83, приютилась маленькая экспериментальная эстампная мастерская. В полуподвальном помещении в три окна с решетками на набережную Мойки стояли ручные печатные станки старой немецкой фирмы «Краузе».

В этом тихом месте, в полутемном помещении складывалась немалая часть славной истории графического искусства в Ленинграде. Ее возникновение совсем не предусматривало роль, которую ей предстояло сыграть в будущем. Чтобы представить и понять значительность и масштабность всего, что делалось в этой крохотной мастерской, необходимо хотя бы коротко напомнить о ее славных делах.

В 1930-е годы наша отечественная полиграфия работала на старых, допотопных машинах. Рисунки художников безбожно уродовались ремесленниками-хромолитографами. Возникла необходимость самим художникам рисовать иллюстрации прямо на литографском камне.

В разных очагах литографских мастерских для разных издательств были выполнены прекрасные иллюстрации для многих книг, ставших теперь классикой иллюстрированных изданий. Достаточно вспомнить автолитографии Е. А. Кибрика к «Кола Брюньону» Ромена Роллана, А. Н. Самохвалова к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, К. И. Рудакова к «Милому другу» Ги де Мопассана, великолепные литографии к детским книгам В. В. Лебедева «Охота», Н. А. Тырсы к «Снежной книге» и «Лесным домишкам» В. В. Бианки [158], Е. И. Чарушина к «Деткам в клетке» С. Я. Маршака, Ю. А. Васнецова к «Трем медведям» Л. Н. Толстого и «Коньку-Горбунку» П. П. Ершова, чтобы иметь представление об уровне достижений, вошедших в золотой фонд ленинградской книги.

В мастерской на Мойке работали художники-энтузиасты, одержимые желанием дать людям не только иллюстрированную книгу, но и произведение подлинного искусства авторского эстампа вместо распространенной базарной безвкусицы с фольгой и блестками, всевозможных русалок, лебедей и трех поросят. Начинание ознаменовалось удивительной товарищеской атмосферой, не имевшей примера никогда ранее.

Осуществилась давняя мечта художников — в 1937 году началось издание малотиражного цветного эстампа.

Н. А. Тырса пробует работать на эмульсионных камнях кистью-размывкой. Его «Букет с игрушкой» блестяще выдержал печать в тираже. Этому примеру следуют живописцы В. В. Пакулин, М. А. Асламазян, Л. Я. Тимошенко и другие. В литографии закипела работа по созданию тиражного эстампа. Через год собралась прекрасная выставка, которую мы с гордостью повезли в Москву.

В Дом писателя, где состоялись показ и обсуждение нашего эстампа, пришли В. Б. Шкловский, А. Г. Тышлер, Р. Н. Симонов, С. Д. Лебедева, Н. И. Суворов [159]. Душой нашего дела был Самуил Миронович Алянский. Так возник первый советский цветной тиражный эстамп.

В период Великой Отечественной войны в той же самой мастерской рождаются, продолжая традиции эстампа, листы «Боевого карандаша» военных лет. В ней также печатается серия «Ленинград в дни блокады» художника А. Ф. Пахомова, а Г. С. Верейским создается портретная галерея ленинградцев — воинов, художников, писателей, актеров и ученых. Я тоже обязан ей за серию «По дорогам войны» [160].

БУДНИ МАСТЕРСКОЙ

Ранним утром первым приходит в мастерскую печатник-пробист Иван Михайлович Пожильцов, работавший когда-то в хромолитографии у «Голике и Вильборга». Он с трудом ковыляет с палкой. Небольшого роста, в маленьких очках в золотой оправе, он представляет собой старого питерского рабочего. У станка идеальный порядок. Ловко манипулируя шпахтелем, раскатывает краску, слышно, как ритмично постукивает валик по камню. Через его умелые руки «прошла» вся история нашего эстампа. На стене — список художников, записавшихся к нему с указанием времени посещения.

Утренние часы обычно отведены А. С. Ведерникову. Друг друга они понимают с полуслова. Иначе и быть не могло. Одно время, желая постичь тонкости цветной печати, Ведерников стоял подручным у станка Пожильцова.

Для своей работы Александр Семенович не занимал много камней, ему было достаточно одного. После печатания с него цвета камень шлифовался для последующей краски. Весь процесс печати Ведерников держал в уме. У Александра Семеновича была поразительная зрительная память. Мне случалось видеть, как он работал с натуры. Не успевая запечатлеть меняющийся цвет в природе, он помечал карандашом на этюде цвет названием краски: ультрамарин, охра и т. д.

Родившись и прожив некоторое время на Волге в Городце, он унаследовал от своих земляков — городецких мастеров народной росписи — безупречный вкус и талантливые руки. Его кисть живописует так же вольно и артистично. Дома он своими руками из папье-маше изготовляет нужные ему предметы — цветы, фрукты для его многочисленных натюрмортов и забавные маски и игрушки для себя и друзей.

За работой Ведерников сидит отдельно в стороне, называя себя «киржаком». В своих убеждениях он тверд, никогда не подвергался поветриям, не участвовал в спорах. В жизни Александр Семенович был общительным и веселым человеком, шутником, любил посмеяться, прикидываясь простачком. Художников делил на «просто видящих» и «ясновидящих», к которым причислял избранных.

В течение многих лет он приходил ежедневно на Песочную набережную, куда переехала в новое помещение наша мастерская с Мойки. Этот период работы становится лучшим в его творчестве. Наступает та раскрепощенная зрелость и свобода, которые обретает художник к концу жизни, ясно видя свою дорогу в искусстве. Оптимистические, жизнеутверждающие натюрморты — вершина его достижений.

Я уверен, что значение искусства Ведерникова еще будет обозначено в будущем, а пока оно полно и любовно сохранено другом художника, собирателем русской графики в ГДР доктором Лотаром Больцем.

Живопись молодого Ведерникова оценил Николай Федорович Лапшин. Он считал Ведерникова своим учителем и записал в дневнике, что встреча с Ведерниковым оказала воздействие на всю его последующую работу живописца. В начале их знакомства Ведерников помогал Лапшину литографировать открытки — пейзажи Ленинграда. Став друзьями, они вместе ездили на Волгу и по Волхову в Новгород, вместе писали с натуры.

Ведерников никогда не имел мастерской. Все замечательные пейзажи, изображающие набережную Невы с баржами у Тучкова моста, написаны им из окна его уютной квартиры.

Всегда рядом с Ведерниковым работает его тихий и преданный друг Владимир Михайлович Судаков [161] — прекрасный пейзажист, родом из Устюжны, автор многих литографских пейзажей, близких по духу и культуре Ведерникову.

За соседним столом целыми днями за камнем просиживает другой удивительный человек — художник Анатолий Львович Каплан. Он как мышь скребет и грызет очередной огромный литографский камень. Камней он занимает множество, то есть работает большими циклами, посвященными произведениям классика еврейской литературы Шолом-Алейхема. Каплан хранит в памяти жизнь местечкового городка Рогачева, откуда он родом. Смолоду он испытал горе и нужду. В Ленинграде мы вместе учились и были товарищами. Нужда не оставляла его и в студенческие годы. Зарабатывал Каплан, как и все мы, чем придется, разыскивая «халтуру» по учреждениям. После войны он еще долгое время делал инструктивные плакаты в Худфонде по технике безопасности труда. Но свою бескорыстную работу истинного художника он не прерывал никогда. К людям Каплан был нежен и добр, хотя и «себе на уме». Его хитрость была наивна и вызывала улыбку. При разговоре он всегда повторял в знак согласия последние слова собеседника.

Литографии Каплана выполнены неведомыми по сложности техническими приемами и не подчиняются никаким правилам. Каплан работал прямо на камне, пользуясь калькой лишь для общей композиции. По камню он водит карандашом плашмя, по заливке скребет бритвой, тычет иглой и шабером, наносит через сетку фактуру брызгами, смывает ненужное скипидаром. Словом, художник на камне ведет бой. В результате побеждает великолепное литографское искусство. В его большой коробке из-под конфет с принадлежностями для работы чего только нет — тут и иголки, и бритвы, и кисти щетинные и мягкие, и зубные щетки, и сетки для разбрызгивания красок, и ножницы, и рейсфедер, и тушь, и карандаши. И сам он в нарукавниках и синем фартуке похож на провинциального мастерового-ремесленника, на своего «заколдованного портного».

Не менее примечательной фигурой был наш староста мастерской Борис Николаевич Ермолаев [162], еженедельно составляющий расписание работы художников с печатниками. Он знает, кого куда записать и кто над чем работает. Неторопливый и невозмутимый, он говорил по-особенному — медленно, отрывисто, с расстановкой чеканя каждое слово. Его бритое лицо напоминало мне прибалтийского финна. Держался со всеми с достоинством. К искусству относился свято. Он, как и многие, «кормил» свое искусство побочными заработками — всю жизнь делая промграфику.

Работал он циклами, выполненными в одной манере. Это были пейзажи колхозных полей. Потом Борис Николаевич занялся крестьянскими интерьерами и жанровыми сценами, и, наконец, появились листы, изображающие головы-лики. Его листы представляют собой цветную литографию, исполненную плоскостными заливками яркого и чистого цвета. Мне больше всего нравились его пейзажи и интерьерные циклы. Я позволю себе не согласиться с его пейзанской трактовкой сельской жизни. По-моему, он ее не знал.

Бориса Николаевича все любили, почитали как фанатично преданного искусству художника, он стал как бы святым старцем.

В мастерской тихо, как в рисовальном классе. Сидят усердные художники всех возрастов и всех манер, в безмолвии слышен стук литографской иглы о камень. Похоже, что где-то долбит в лесу дятел. Это я часами убираю иглой ошибки своего рисунка. Работа моя делится на две части. Начинаю я дома на самодельном торшоне. Он весь в поправках, нанесенных сверху белилами. Я знаю, что слетит при переводе на камень, а что останется. Поэтому торшон приношу в боковом кармане

сложенный вчетверо. Иван Михайлович Пожильцов, качая головой, разглаживает мою неприглядную бумажку и начинает колдовать с переводом. Перевод на корневой камень для меня как эскиз к работе.

Начинается вторая часть работы. Самое главное не корректура перевода, а рисование на камне. В процессе работы я меняю, убираю и добавляю многие фигуры. По времени это адовый труд. Но ничего не поделаешь, так я работаю.

Жизнь в мастерской неповторима. Она быстро меняется в течение дня. Приходят и уходят разные художники. Часто в тихой и углубленной работе возникают споры и слышен веселый смех. Они касаются нашей творческой жизни. Разговоры не мешают работе. Когда у кого-то из нас оттиснута проба, товарищи обычно с любопытством смотрят, советуют и обсуждают результат творческих мучений. В них неизменно принимают участие наши молодые рабочие-пробисты. Все мы, работая, учимся друг у друга. Все мы стремимся к новому, современному выражению нашей жизни.

Часто приезжает жизнерадостный Володя Ветрогонский [163]. Делая корректуру, он пользуется брызгами литографской туши и сам весело шутит, называя этот эффектный прием «брызгами шампанского». У него всегда полный контакт с рабочими, мастерами-печатниками. Со всеми он находит общий язык. В литографии он долго не задерживается. Довольный результатами, спешит по другим своим делам. Его мы все любим, он участливый и небезразличный ко всему человек, влюбленный в родную северную, череповецкую Магнитку. В этом он постоянен.

Вероятно, нельзя судить о труде товарищей со своей колокольни. Хотя и отказаться от субъективной оценки невозможно. Иногда я вижу неприемлемый для меня запоздалый кубофутуризм или такого же рода подражания запоздалым новациям так называемого «сюра». Обычно возникновение подобных явлений связано с недостаточной профессиональной культурой и умением.

Теперь бок о бок со мной трудится молодая смена. Идут годы, возникают новые имена. Мне дорого видеть развитие Никиты Чарушина, он ищет свой самостоятельный путь, основой для которого стали достижения его отца. Всеобщего признания своими литографскими работами добились Борис Власов и Андрей Пахомов. В содержательных и многотрудных литографиях уважительного признания достиг скромный и умный Виктор Вильнер. Выросла талантливая поросль молодых художников — Ю. Разинков, В. Меньшиков, А. Данилов [164] и многие другие.

В мастерской на Песочной набережной отличное большое помещение для работы, новые станки и оборудование, новые молодые рабочие. Здесь нас посещают целые группы зарубежных коллег. В такие дни мы показываем иностранным гостям работы, хранящиеся в папках обязательных оттисков. На таких вернисажах можно видеть монографические отчеты художников нашей мастерской, исполненные в разных индивидуальных манерах. Как правило, неосведомленные зарубежные гости удивлялись увиденному. Рушилось их представление о пресловутой отсталости советского искусства. К тому же обнаруживалось их полное незнание нашего русского изобразительного искусства.

Мне раз случилось представлять советскую графику за рубежом. Там я воочию убедился в приоритете нашего искусства и на выставках с гордостью наблюдал заинтересованность людей, изголодавшихся по реализму в искусстве, среди хаоса субъективных отвлеченных опусов. Я верю во всепобеждающую силу реализма, отстаивающую нравственную чистоту нашего искусства.

«БОЕВОЙ КАРАНДАШ». ПЕРВОЕ РОЖДЕНИЕ «БОЕВОГО КАРАНДАША»

В нашем Ленинградском Союзе художников существовала так называемая Голубая гостиная. Она называлась так потому, что стены ее были окрашены в красивый голубой цвет. До войны в ней висела синего стекла старинная люстра, а на полу лежал голубой ковер. Убрана гостиная была великолепной мебелью карельской березы с бронзой, и за большим овальным столом было приятно побеседовать с друзьями.

В 1939 году, в советско-финляндскую войну, в городе впервые использовали затемнение. В нашей гостиной плотно завешены шторами окна, даже стекла заклеены бумагой — предосторожность от взрывной волны.

Фронт проходил совсем рядом с городом, на Карельском перешейке. В тот год зима выдалась на редкость лютая, морозы доходили до сорока двух градусов. В Ленинграде, однако, жизнь мало чем отличалась от обычной, о войне напоминали лишь проходившие по городу танковые войсковые части.

Как-то раз, собравшись перед новогодним праздником в уютной Голубой гостиной, мы, несколько художников-графиков, заговорили о встрече Нового года и посетовали на то, что вот совсем недалеко, наверное, невесело нашим бойцам в окопах, в снегу на передовой. Кому-то пришла мысль отправить новогоднее поздравление на фронт веселым рисунком от нас, собравшихся. Тут же сняли со стола скатерть и принялись за дело.

Надо сказать, что в эти годы в Ленинградском Союзе художников началось издание литографского эстампа и в экспериментальной мастерской было все необходимое для осуществления печати. Редактором был опытный в издательском деле С. М. Алянский, он и возглавил наше начинание.

На принесенном листе торшона была нарисована елка с «подарками» для белофиннов, лист был назван «Новогодняя елка для белофинского волка».

Наутро торшон был переведен на камень и отпечатан на ручном станке — сто экземпляров на ватмане. Листы раскрашивались акварелью яркими цветами наподобие старых лубочных картинок. Для ускорения мы развели краски в банках, приготовили кисти, для того чтобы всякий, кто заходил в Союз, мог по своему вкусу раскрасить лист. Таким способом скоро все сто листов были готовы, и Политуправление военного округа в тот же день увезло нашу поздравительную елку на фронт. Наша инициатива была подхвачена военными, и мы сделали еще пять листов: «Хасановец — в бою стахановец», «Цирк мадам Лиги наций» и другие.

Наша Голубая гостиная превратилась в мастерскую «Боевого карандаша», были убраны мебель и ковер. На дверях красовалась теперь наша марка.

Весной война с Финляндией окончилась, был подписан мирный договор. Победный марш вернувшихся с фронта войск проходил в чудесный воскресный солнечный день по улицам Ленинграда. Толпы народа вышли приветствовать победителей. Я в этот день стоял на Кировском проспекте, по которому проходили части с Карельского перешейка. Неожиданно я увидел наши листы, прикрепленные к танкам, артиллерийским орудиям и машинам, любовно убранные хвоей и обрамленные самодельными березовыми рамочками. Это было поистине волнующим признанием.

ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ

22 июня 1941 года. Началась война с фашизмом.

Нас, участников первого состава «Боевого карандаша», срочно с нарочным вызвали в Союз художников, мы уже знали, что предстоит нам делать. Пришли В. А. Гальба, И. М. Ец, Н. Е. Муратов и я. От правления назначен был возглавить наш коллектив Ю. Н. Петров[165], обеспечивать печать поручили снова С. М. Алянскому. Чтобы нам никто не мешал работать, мы поднялись на хоры выставочного зала, где находилась студия рисунка, и расположились за шахматным столиком с бумагой и карандашами. Никто не знал, с чего начать работу. Решили обратиться к передовой статье «Правды».

Юрий Петров вслух прочитал статью, она называлась «Фашизм — враг человечества. Смерть фашизму!». В ней содержался ответ на наш вопрос.

Композиция состояла из четырех кадров, определяющих сущность фашизма, и центральной фигуры воина-победителя. Каждый из нас сделал на плюре рисунок согласно заданию редактора. Мне выпала задача рисовать воина, поражающего фашистскую гидру в виде змеи с фашистским знаком на спине. Затем кадры расположились на листе, и лист завершился. Он был так и назван: «Фашизм — враг человечества. Смерть фашизму!»

Так состоялось второе рождение «Боевого карандаша». В Союзе образовалось две группы: одна — плакатисты с В. А. Серовым во главе, другая — наш «Боевой карандаш».

Основой нашей работы стал принцип товарищества. Мы работали все вместе, на хорах выставочного зала были поставлены мольберты, столы, подставки для рисования. Всякий, кто заходил к нам и хотел своим искусством участвовать, рисуя лист плаката, садился рядом, и все время осуществлялась дружеская помощь, поправлялись рисунки друг друга.

На хорах можно было увидеть самых разных художников, сосредоточенно работающих рядом, и совсем не специалистов-плакатистов. Так велико было желание участвовать в общем деле. Работали графики, живописцы, скульпторы, оформители, художники детской книги, художники театра.

Естественной и частой стала товарищеская помощь художников друг другу. Нередко лист переходил от одного мастера к другому. Листы «Боевого карандаша» литографировались самими авторами и для быстроты их выхода доводились коллективно. Одни делали контурный рисунок, другие цветовую раскладку, третьи шрифтовые заголовки. Возникло сознание, что главное в работе — не чувство авторского престижа, а стремление, чтобы плакат вовремя увидели ленинградцы.

Была одна немаловажная особенность листов «Боевого карандаша» в отличие от «Окон РОСТА» — уличных лаконичных плакатов революционной поры. В блокированном Ленинграде окна магазинов были засыпаны песком и заколочены досками, да и сами улицы были пустынными. Люди сосредотачивались в штабах МПВО, в дежурках домоуправлений и учреждений, в бомбоубежищах, где они пережидали воздушные тревоги.

Военные условия и конкретная обстановка обусловили специфику наших листов. Во-первых, листы должны были быть небольшими по формату и рассчитаны на близкое и длительное рассматривание. Листы и приняли форму повествовательного рассказа, инструктивного плаката, плаката-лубка. Они требовали и различных литературных жанров. В «Боевом карандаше» применялись стихи-подписи, пословицы и поговорки, частушки, иногда целые баллады, порой даже иллюстрировались цитаты из речей и выступлений. Оказалось, что тут все жанры были правомерны и годны. Камерность листов ничуть не снижала их воздействия.



Группа художников «Боевого карандаша». Слева направо: В. Кобелев, Н. Муратов, Н. Быльев, И. Холодов, Ю. Петров, П. Астапов, В. Курдов. Сидит — мастер-пробопечатник И. Пожильцов. Фото. 1942

Более того, главная суть работы заключалась в совместности наших усилий. Одиночки, как правило, испытаний и тягот войны не выносили.

Замечу, что в коллективе «Боевого карандаша» не было административного редакторского центра, не было даже художественного совета. Листы утверждались в горкоме партии, но я не помню случая их запрета. Все без исключения листы обычно обсуждались открыто и откровенно «на миру» всеми, это у нас называлось «бомбежкой». Только те листы, которые выдерживали «бомбежку», шли в печать.

В тяжелые дни многие художники потянулись к нам в Союз, на наш боевой огонек. Ослабевшие товарищи обретали в этом жизненную энергию, боясь смерти в одиночестве. Наступили самые трагические зимние месяцы. Казалось, фашисты лишили нас всего: хлеба, воды, тепла, света, всех элементарных условий жизни, но они не смогли лишить ленинградцев одного — нашей веры в победу, и город жил своей духовной жизнью. Художники работали, пока кисть не выпадала из обессиленных озябших рук. В перчатках с отрезанными пальцами играл оркестр филармонии. На сценах заиндевевших залов в шубах и валенках пели и играли ленинградские артисты.

«Боевой карандаш» работал теперь в бывшей бильярдной, что находилась рядом с литографской мастерской. Это было удобно. В ней стояла старая голландская печь, мы ее топили всяким деревянным хламом.

Вскоре остановились печатные машины из-за отсутствия электроэнергии, и новогодний номер «Боевого карандаша» так и не вышел.

В те тяжелые месяцы Политуправление Ленинградского фронта решило направить группу художников за кольцо, на фронт, к партизанам, для сбора натурного материала. Предусматривалась, вероятно, и другая цель — поддержка нашего



В. Курдов в Союзе художников за работой над листком «Боевого карандаша». Фото. 1942

слабеющего организма. Нас оставалось мало, одного за другим теряли мы своих товарищей. В «Боевом карандаше» за годы войны погиб каждый четвертый.

Фашисты хорошо знали нас, «Боевой карандаш». За военное время мы выпустили сто три листа.

ТРЕТЬЕ РОЖДЕНИЕ

Отгремели победные залпы. Люди вернулись к мирному труду. Сдал свою винтовку и «Боевой карандаш».

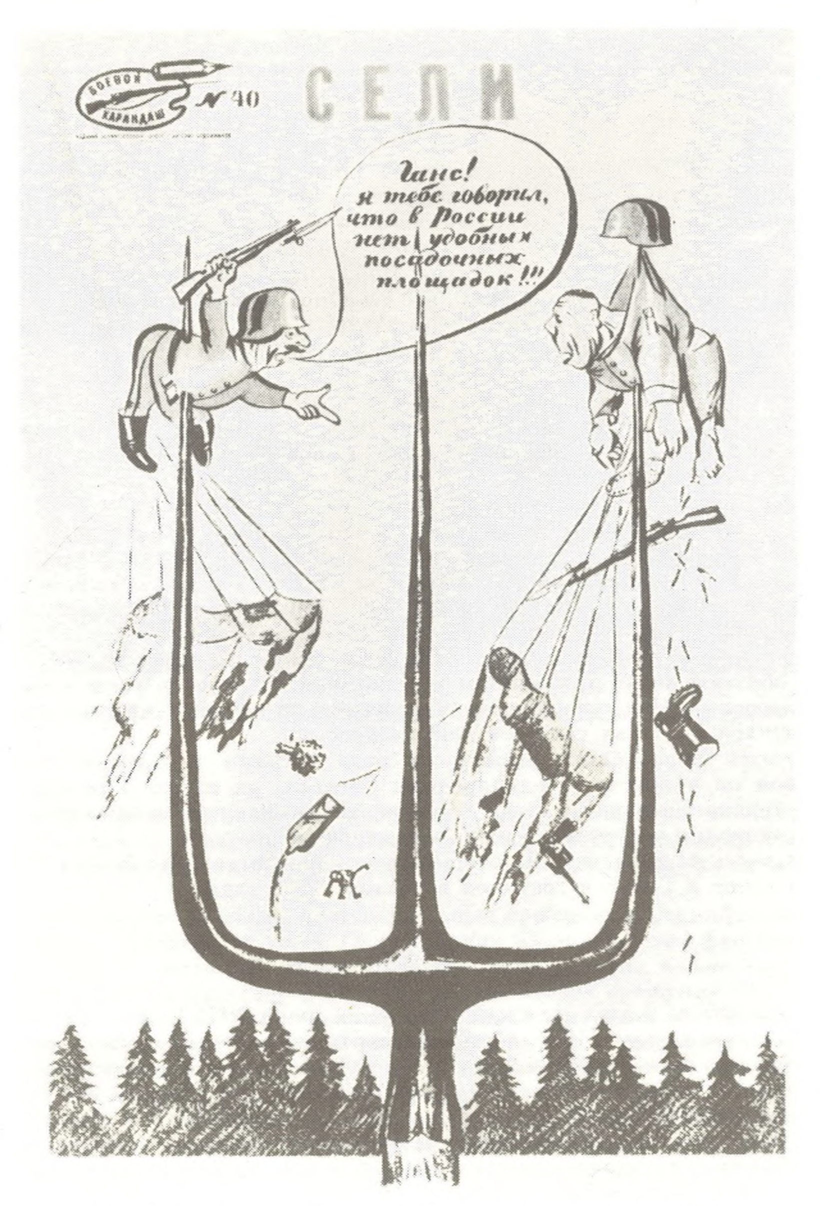
Началась первая послевоенная пятилетка восстановления разрушенного хозяйства. Всенародное участие в ней заставляет и нас, художников, не стоять в стороне. Не сразу мы поняли необходимость и в мирное время продолжать работу «Боевого карандаша».

Третье рождение «Боевого карандаша» оказалось нелегким. Шаг за шагом наша деятельность утверждала себя. «Боевой карандаш» — кровное детище Союза художников.

Как и в первое свое рождение, мы решили делать листы по своей инициативе, и после того, как были сделаны первые листы, мы попросили разрешения показать нашу работу в окнах Союза на ул. Герцена, 38.

Теперь необходимо было создать коллектив заново, прежних участников почти не осталось, и мы принялись за объединение и привлечение молодых художников и поэтов.

Руководил коллективом художественный совет, состоящий из ветеранов военного времени во главе с бессменным его председателем И. С. Астаповым[166].



Сели. Агитационный листок «Боевого карандаша». 1942

В своей работе мы свято хранили традиции военных лет, и обсуждение листов вели открыто, при авторе. Каждый из присутствующих мог высказать свое суждение. Это относится также и к поэтам.

В связи с этим хочу высказать некоторые свои взгляды и понятия о «смешном» и «не смешном».

Прежде всего, очень важно выяснить принципиальный творческий подход художника к явлениям жизни. Само понятие «смешного» наталкивает на следующие размышления. Во-первых, смешно потому, что смешное — бессмысленно, смешно потому, что смешное — абсурдно. Смешно потому, что смешное — не реально, а вымышленно, нелепо и глупо. Во-вторых, смешно потому, что смешное похоже на реальное. Смешно потому, что смешное правдиво и точно. И, наконец, смешно потому, что смешное умно подмечено.

Я придерживаюсь того взгляда, что все, что по-настоящему смешно, как правило, осмысленно, а всякая бессмысленная и неумная шутка не смешна.

По моему мнению, наша советская, да и вся русская сатира потому и завоевала мировую славу и авторитет, что всегда была осмысленной и питалась самой жизнью. Это и является характерной чертой работы «Боевого карандаша» послевоенного времени. Сущностью ее стала многосторонняя и широкая деятельность коллектива в жизни нашего города, страны в целом.

Пожалуй, нет ни одного общественного события, будь то городские или районные партийные конференции, ленинские субботники, где бы не участвовали наши художники. Постоянные поездки агитбригад по стране, на целину, к шахтерам и металлургам юга, к нефтяникам Томска, на стройки БАМа неизменно обогащали наш коллектив, равно как и каждого участника в отдельности.

Времена изменились, авторитет «Боевого карандаша» растет из года в год. Этим мы обязаны вновь пришедшим художникам. За многие годы в нашем коллективе выросла смена талантливых художников, о которых можно говорить как о сложившихся мастерах сатирического искусства.

Не хочется перечислять различного рода награды и премии, полученные коллективом на наших и международных смотрах, их много. Главной наградой является признание нашего труда народом, та оживленная и активная реакция, которая неизменно сопутствует нашим выставкам.

Оглядываясь на пройденный путь «Боевого карандаша», невольно вспоминаешь памятный вечер в Голубой гостиной в декабре 1939 года.

ВОЙНА

Накануне войны жизнь шла как обычно. 21 июня 1941 года, в субботу, я был на выставке охотничьих собак, с утра эксперты судили «младший» возраст, и я ходил в ринге со своим черным пойнтером Чайльд-Гарольдом, волнуясь, на какое место поставят его судьи. Никто не подозревал о трагедии завтрашнего дня. Только возвращаясь вечером домой, я заметил в небе аэростаты.

Воскресное утро было совершенно безоблачным. Внезапно в двенадцать часов радио сообщило о нападении фашистских войск. Город притих. На улицах народ толпами стоит у радиорупоров. Молча слушают и тихо расходятся, каждый со своей думой. Не все сразу осознали, что случилось, упрямо не соглашаясь с происшедшим.

Вечером в Союзе митинг. На нем наш председатель М. Г. Манизер огласил списки бригад, срочно направляемых на маскировку аэродромов. К отъезду значился и я. Двадцать восьмого июня я уже был в Невской Дубровке.

На аэродроме было всего два самолета. На них кружились по очереди пилоты,



В. Курдов с женой Г. Бабочкиной на выставке «Боевого карандаша».
Фото. 1960

остальные в ожидании еще не прибывших боевых машин, лежа на летном поле, наблюдали за товарищами, выполняющими фигуры высшего пилотажа на биплане «Чайка». Жизнь здесь в эти первые дни протекала безмятежно, фронт был далеко.

Утром и вечером слушали неутешительные сообщения Совинформбюро. Днем в жару ходили купаться на Неву. Однажды над нами пролетел фашистский самолет так низко, что виден был пилот. Все выскочили из воды, кто-то начал стрелять из пистолета. В этот же вечер я получил первое боевое крещение. На наш пустой аэродром был совершен налет фашистских бомбардировщиков. От взрывов бомб содрогалась земля, песок застилал все, ничего не было видно. Ползком, чихая и задыхаясь от пыли, я залез в траншею и ощутил себя беспомощной маленькой букашкой. В сознании появилось реальное понятие о войне.

Вернувшись в Ленинград, я застал в городе эвакуацию. Мои товарищи-художники упаковывали ценности Эрмитажа и других музеев.

Первые дни войны. В комнате отдыха Союза художников необычно. Мы несем свои эскизы для издания плакатов. Народу много, художники сидят на окнах, стоят в дверях, комната битком набита.

За столом выездная редакция издательства «Искусство». Вижу Владимира Васильевича Лебедева и рядом Владимира Александровича Серова. Они обсуждают и принимают для издания плакаты.

В. В. Лебедева не видели в Союзе художников уже много лет. Наблюдаю, как старый Лебедев и молодой Серов действуют вместе.

В один прекрасный, ясный, солнечный день мы неожиданно стали свидетелями, как происходит воздушный налет на наш город. Впервые видим свастику на фюзеляже бомбардировщиков, так низко летят над нами фашисты. Бросив работу, из окон наблюдаем, как по чистому голубому небу от горизонта ползет вверх огромное плотное облако. Вот оно закрыло уже половину неба. Горят Бадаевские (продовольственные) склады — догадывается кто-то из нас. Мы все понимаем, что впереди голод.

Работу не бросаем, только становимся молчаливее.

Холодной осенью едем на окопы, вернее, рыть противотанковый ров. Поезд довез народ до станции Тайцы, дальше пути нет. Тут скопилось много людей всех возрастов и профессий. Я назначен старшим от Союза, со мной четыре художника. В штабе получили лопаты, но работать нельзя: как раз над нами идет воздушный бой. Подняв головы, видим, как кружат карусель, то взмывая вверх, то падая вниз, самолеты. Короткие пулеметные очереди решают судьбу смертного боя. Летают фашистские «мессершмитты», и мы с немым ужасом наблюдаем черный хвост дыма от падающего «ястребка»; в небе взрывается белым облачком парашют, он медленно опускается вниз с выбросившимся летчиком. Все в оцепенении следят за происходящим.

Внезапно раздался треск разрыва снарядов. Начался обстрел нашей толпы людей, вооруженных лопатами. Все бросились в укрытия — кто куда. Люди с повязками на руках энергично распоряжаются эвакуацией раненых. В машину, устланную золотистой соломой, укладывают людей со смертельно бледными лицами в черных гражданских одеждах, запачканных грязью и багряной кровью.

Начало темнеть. Стало видно на небе зарево от пожара. Горит Гатчина. От своих товарищей требую не бросать лопаты. Ночевать останемся здесь. На окраине поселка я вошел в калитку дома, хозяин стоял на дворе и, не оборачиваясь, смотрел на горящий город. В дом нас не пустил, предложил ночевать в баньке неподалеку. В баньке устроились хорошо, тепло. Решаю установить ночное дежурство, спать по очереди на всякий случай.

С рассветом всем велено немедленно возвратиться в Ленинград. По дороге потянулись толпы людей, давая дорогу объезжающим нас машинам.

Мы живем дружно. Обычно работаем под мерное щелканье радиометронома в бывшей бильярдной, рядом с экспериментальной литографской мастерской. Это удобно. В литографской у круглой печки стоят, грея озябшие руки, художники. С нами славный представитель старых питерских рабочих, неунывающий мастер-пробопечатник И. М. Пожильцов.

Стеллажи и табуретки давно сожжены. Сгорели и подставки для работы на камне. Только деревянные ребера неприкосновенны под охраной Ивана Михайловича.

Подручным рабочим у станка встал художник А. С. Ведерников, который, в черном длинном пальто и шапке, в валенках и рукавицах, из последних сил крутит литографский станок. Теперь он получает паек рабочего. Живя на Малой Невке, Саша умудряется в проруби ловить рыбешку.

За маленьким письменным столом в углу у шкафа сидит изнуренный голодом человек. Это испытанный друг художников, писателей и поэтов на протяжении многих десятков лет С. М. Алянский, ставший в тяжелые дни блокады особенно близким и дорогим нашему коллективу. Именно он был мудрым редактором и душой «Боевого карандаша» в военные годы.

Смотрю напечатанную пробу очередного листа «Боевого карандаша» нашего учителя и друга Н. А. Тырсы. Николай Андреевич, со своим неизменным альбомом и чемоданчиком, где все для работы, заражает творческим энтузиазмом и жаж-

дой жизни. Смотрю и любуюсь его последним листом «Тревога». Это великолепно! Что это? Плакат? Эстамп? Неважно, как определит это искусствоведение.

Оказывается, собранная вместе энергия хотя и небольшой группы художников и поэтов становится могучей побеждающей силой. Сконцентрированная воедино, наша воля обрела новое, доселе еще неведомое качество творческого коллектива.

Усилия отдельных художников, как правило, не выдерживали испытаний войны. Таков приговор времени. И не случайно к нам, в опустевший Союз художников, на боевой огонек потянулись многие наши товарищи. Так пришли скульпторы Надежда Васильевна Хлестова и Михаил Максимович Суцкевер [167], не пожелавшие умереть в одиночестве. Они прожили всего несколько дней, радуясь, что работают с нами.

Ко мне в Союз приходил и оставался ночевать мой товарищ, актер Боря Блинов. Есть люди, не терпящие одиночества. Таков был и он. К нему все привыкли, и он стал своим. Вскоре его эвакуировали в числе людей «золотого фонда» в Алма-Ату. Я его провожал на Комендантский аэродром. Дорогой мы заехали на его старую квартиру на Моховой. Он захотел взять с собой подаренную ему мной «Лесную газету». В холодной темной комнате он разыскал книгу. И еще на туалете жены обнаружил флакон с остатками одеколона и предложил на прощанье выпить с ним «на посошок».

Город опустел. На Большую землю ушли последние эшелоны с эвакуированными. Кольцо блокады замкнулось. Остался не успевший уехать состав «Ленфильма», в котором уже больше недели находился в ожидании отъезда Юрочка Васнецов.

В один из дней меня вызывают по телефону, и я слышу испуганный голос друга. Он умоляет меня прийти на угол Невского и Герцена. Я поспешил и еле узнал Юру Васнецова. Передо мной стоял обросший большой седой бородой человек, одетый в старое черное пальто, с нахлобученной шапкой на голове, с котомкой в руках. Он походил на нищего старика и напомнил мне Шейлока. Мы бросились друг к другу. После этой встречи он ни на шаг не отходил от меня до самого своего отъезда.

В бильярдной на диване постоянно сидят или лежат обессилевшие от голода художники. Мы живем дружно, и даже умершие с нами вместе много дней.

В комнате холодно, и трупам ничего не делается.

Точно в определенный час начинается воздушный налет. Эта немецкая аккуратность вызывает досадную улыбку. Надо бросать работу, спускаться вниз в подвал, слушать и ощущать сотрясения от разрывов бомб и ждать часами отбоя тревоги. Противно и скучно.

Мне не хочется идти в бомбоубежище, стараюсь незаметно остаться в комнате, тогда за работой можно даже забыть про налет. Но не тут-то было, в дверях появляется дежурный и гонит меня в подвал. Там, в бомбоубежище, сидя на полу, мы хором поем песни, и только один милый Юрочка Васнецов горько и слезно умоляет нас: «Не пойте, ребята, не пойте! Нехорошо!»

Меня поражала в Васнецове цельность его натуры. Он был всегда неподдельным. Мне запомнился случай, когда во время очередного налета на наш Союз упали зажигательные бомбы. Вдруг все осветилось ярким неестественным светом бенгальского огня. Я увидел Васнецова, стоявшего в нашем коридоре. Прижавшись к стене, он держался руками за косяк и в страхе шепотом повторял слова: «Прилетели жар-птицы». Я был поражен, каким необъяснимым чудом возникли в его сознании сравнения со сказочным видѐнием из «Конька-Горбунка».

Мобилизованы многие художники, идет запись в добровольное ополчение, куда записались все остальные.

Нестройными рядами направились мы в военкомат. Сзади, ковыляя, шел больной художник С. Б. Юдовин. Увидев наш отряд, в военкомате отказались зачислить нас в строй и отправили назад, сказав: когда понадобитесь — позовем. Через три недели нас снова построили, на этот раз наш марш был во Дворец труда, где находились ополченцы нашего района. Командиром взвода художников назначен был скульптор А. Стрекавин[168].

Однажды к нам в Союз приходит группа высших военных работников Политуправления Ленинградского фронта.

Лица утомленные. Видимо, люди не спали не одни сутки.

В. А. Серов собрал нас, ослабевших, и мы выслушали просьбу военных. Она заключалась в том, чтобы завтра на улицах города были расклеены плакаты, мобилизующие всех на защиту города.

«Враг у ворот» — суровая правда. У Нарвских ворот.

«Мы, военные, все сделали, — сказали пришедшие. — И ждем помощи от вас, товарищи художники».

Сутки не выходили мы из мастерской. Из последних сил вручную крутили литографский станок.

Никакой паники! Ленинград не сдадим!

К утру плакаты готовы, они на стенах домов.

В самые тяжелые блокадные дни В. А. Серову необходимо было пойти в Смольный по делам нашего Союза к секретарю горкома партии И. С. Попкову.

Нужно было идти пешком через весь город. Сил для этого не было, к тому же постоянные внезапные артиллерийские обстрелы города делали всякое передвижение по улицам опасным.

Серов ушел в Смольный с самого утра. Нам не работалось. Все ждали его прихода. Только к вечеру он вернулся усталый, но веселый. Помню, как мы обступили его и без конца расспрашивали о встрече и разговоре в Смольном. Оказалось, что во время беседы Серов сделал карандашный набросок портрета Попкова, который тут же был нам показан, и еще — Володя вынул из кармана большое яблоко и по крохотному кусочку разделил его среди нас. Этим яблоком угостил его в Смольном Попков.

Серов рассказал Попкову о всех наших нуждах и о своем намерении написать групповой портрет Военного совета фронта, для чего сделал перспективу шахматного зала в Смольном, где проходят заседания Военного совета.

Картина не была написана, но эскиз к ней был сделан и выставлялся.

А самое главное, радости от чего не было конца, было то, что в результате похода Серова в Смольный явилось разрешение нам, художникам, получить убитую артснарядом лошадь в качестве премии и благодарности за нашу работу. На другой день снарядили санную экспедицию сильных и смелых на Охту, и лошадь была доставлена в Союз. Ура!

В тускло освещенной коптилкой комнате постоянно движутся тени. Тени ползут по стенам не быстро, они фантастичны, как и сами фигуры людей. Это мы, еле живые, слабые человечки с горящими глазами, с удивительной твердостью и верой внутри. С необыкновенной силой духа и ответственностью за каждый прожитый день.

Те, кто боится тратить свои физические силы и ложатся, чтобы их сохранить, — гибнут. Те, кто помыслы свои свели к еде и безумному желанию во что бы то ни стало выжить, гибнут даже тогда, когда еще у них есть скудные запасы питания.

Удивительно, что те, кто действовал, не думая о смерти, кто, не жалея своих физических сил ради последних усилий воплотить в работу свою волю, работал, — тот побеждал физическую немощь.

Что же это значит? Значит, внутренняя сила духа человека побеждает мате-



Поход партизан. Из серии «По дорогам войны». 1942—1945

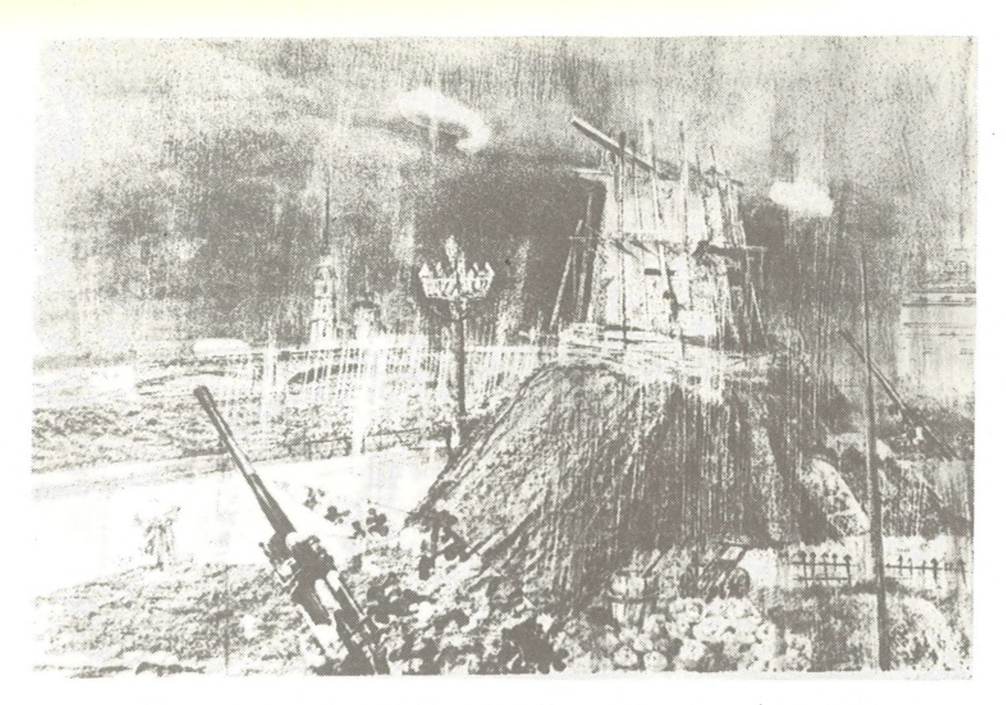
риальную оболочку? Я теперь твердо знаю, что это так. Надо только не потерять драгоценную энергию, которую дает ощущение смысла жизни. Я твердо знал: если я проснулся, значит, день мой, мое счастье. Страшна не бомба, не голод, страшно уснуть и не проснуться. Я стал бояться ночи. Ведь от голода обычно не мучились. Просто вяло засыпали. Жизнь гасла, как гасла коптилка. Как верно говорят про человека — он угас. Значит, жить — это гореть.

В. И. Малагис делит куски тощей конины поровну, мы по жребию получаем сырое мясо. Начинается ночной пир.

Затоплена печь, и каждый придумывает, что он будет делать с мясом: варить или жарить на растворителе — растворитель еще сохранился в пустых мастерских.

Начинаются воспоминания о еде, находятся поэты и рассказчики, в памяти встают изысканные блюда королевского стола. Художник М. П. Герец [169] положил себе мясо в карман пальто и руками отрывал по кусочку, сырое ел весь вечер. Потом, завязав ушанку под подбородок и опустив козырек, лег на диван в шубе и затих. В комнате было темно, товарищи попросили меня посмотреть, жив ли он. Я рукой дотронулся до его лица, оно было теплым, и я сказал об этом. Наутро Герец был холодным. Он целую неделю так и лежал у нас на диване и мы, не обращая внимания, рисовали тут же рядом свои плакаты.

В Союзе со мной живет мой добрый друг — собака, черный пойнтер Чайльд-Гарольд. Иногда мне звонит по телефону художник В. Д. Двораковский и умоляет отдать ему Чайльда на съедение. Я не соглашаюсь.



Ленинград — город-герой. Из серии «По дорогам войны». 1942—1945

Сначала собака спала у меня под кроватью (на нее я получал паек в Обществе кровного собаководства — сметки пополам с крысиным пометом), в мое отсутствие во время воздушных налетов она начинала выть, и многим это было совсем непереносимо и тошно. Пришлось перевести его в кочегарку, которая тогда еще топилась.

Однажды ночью меня разбудил кочегар и сказал, что собака сдохла. Я вскочил и бросился в кочегарку. Собаку уже ободрали. Она была чрезвычайно красива, и я вспомнил «Урок анатомии» Рембрандта.

Утром у кочегарки стояли женщины со двора и просили для своих детей кусочек мяса. Я раздал мясо и оставил одну заднюю лапу для друга — Вали Двораковского, остальное оставил кочегарам. Днем я зашел в кочегарку взять на память ошейник. Пахло очень вкусно. Кочегары сидели и ели с аппетитом куски вареного мяса с солью. Пригласили попробовать и меня. На слесарном столе, где делались маленькие «буржуйки» для топки щепочками, тут же, рядом с молотками и клещами, была насыпана желтая каменная соль и лежало дымящееся собачье сердце. Я знал старый охотничий обычай — чтобы унаследовать храбрость зверя, охотник должен съесть его сердце. Взяв кусок сердца, я попробовал его и остановиться уже не мог. Так я съел сердце своей собаки.

Под подушкой в наволочке оставались сметки с крысиным пометом, и я варил их по одной рюмке в день.

Мы хорошо знали предел дистрофического истощения и могли точно узнать, когда человек перешагнул рубеж жизни. На лице людей появлялся видимый отпечаток необратимости. Ступенью к этому было такое состояние, когда делалось ясным — нужно уезжать, надо покидать город, а этого не всякий ленинградец хотел.



На Ладоге. Из серии «По дорогам войны». 1942—1945

Сам человек мог не заметить порог, мог не знать свой предел, а со стороны это было очевидно.

Я заключил договор с живописцем Вячеславом Пакулиным. Мы поклялись друг друга предупредить о смертельном приговоре голода и каждый раз при встрече смотреть друг другу в лицо с тем, чтобы сказать решающее слово. Надо было вовремя сказать друг другу, что надо эвакуироваться.

Тайну мы хранили свято.

Встречаясь в темном помещении, молча шли к свету. Немногословен был наш приговор, он выражался только в словах: «В порядке». Сейчас, когда я пишу об этом, с содроганием вспоминаю, как мы оба идем к окну, чтобы услышать это сладкое слово — «в порядке».

Мы спали месяцами не раздеваясь, в шубах и шапках. Встав как-то утром, я пошел умываться и не обнаружил в шкафу мыла, а на полу лежал маленький огрызок. Кто-то его съел. Все рассматривали следы человеческих зубов.

После я узнал имя человека, съевшего мыло. Им оказался больной мой товарищ художник Иван Шабанов.

Когда все замерзло и остановилось, не стало ни света, ни воды, я и Н. Е. Муратов перебрались жить к В. А. Власову на Васильевский остров. У него есть дрова, тепло и близко Нева. Топим печки, ставим самовар, все вместе пьем чай с жареными маленькими кусочками хлеба и говорим об искусстве. К нам часто заходил Г. С. Верейский. Так мы отогреваем души друг друга. Несколько раз в день, затаив дыхание, слушаем сводку.

В Союзе дают дрожжевой суп, прозрачный, как слеза, и фиолетовые кишки.



Смерть фашистским захватчикам. Из серии «По дорогам войны». 1942—1945

За ними ходим по очереди. Коля Муратов ослабел, и я иногда вожу его на саночках через Неву в Союз. «Муратино» не теряет юмора и погоняет меня как извозчик свою клячу.

За многие недели мы обросли так, что стали похожи на пещерных жителей. Поставили посреди комнаты таз и устроили баню. Пришел Саша Ведерников и постриг нас, как заправский парикмахер. В большом трюмо Шишмаревых я увидел себя таким худеньким, маленьким и усохшим, что стало жалко самого себя.

Никогда не забудется Ленинград, увиденный в ту блокадную зиму. В часы покоя, пустынный, без людей, он хранил величавую тишину, был несказанно красив.

Ночью, освещенный луной, город становился фантастически прекрасен. Сугробы снега завалили улицы и площади. Кружево заиндевевших деревьев и скверов придавало строгим архитектурным ансамблям волшебную театральность.

Посреди улиц протоптаны узкие тропинки, по ним еле двигаются замотанные в платки и подпоясанные веревками нелепые фигуры истощенных людей с подвешенными на шее сумками и склянками.

На саночках люди везут друг друга. Ощупью держатся за стены домов и волокут умерших, пытаясь добраться до кладбища.

Я живу в Соловьевском переулке, самом заброшенном и неприглядном месте на всем Васильевском острове. Сейчас этот переулок называется улицей великого художника Репина. Хуже улочки для Репина не придумаешь.



Привал партизан. Из серии «По дорогам войны». 1942—1945

В эту зиму переулок был особенно страшен. Он стал перевалочным местом для трупов на пути к Смоленскому кладбищу. Обессилевшие люди оставляли в Соловьевском переулке своих близких.

Чтобы выйти на улицу из нашей парадной двери, нужно было шагать по замерзшим покойникам. За ночь их свозилось так много, что поставить ногу на землю было некуда.

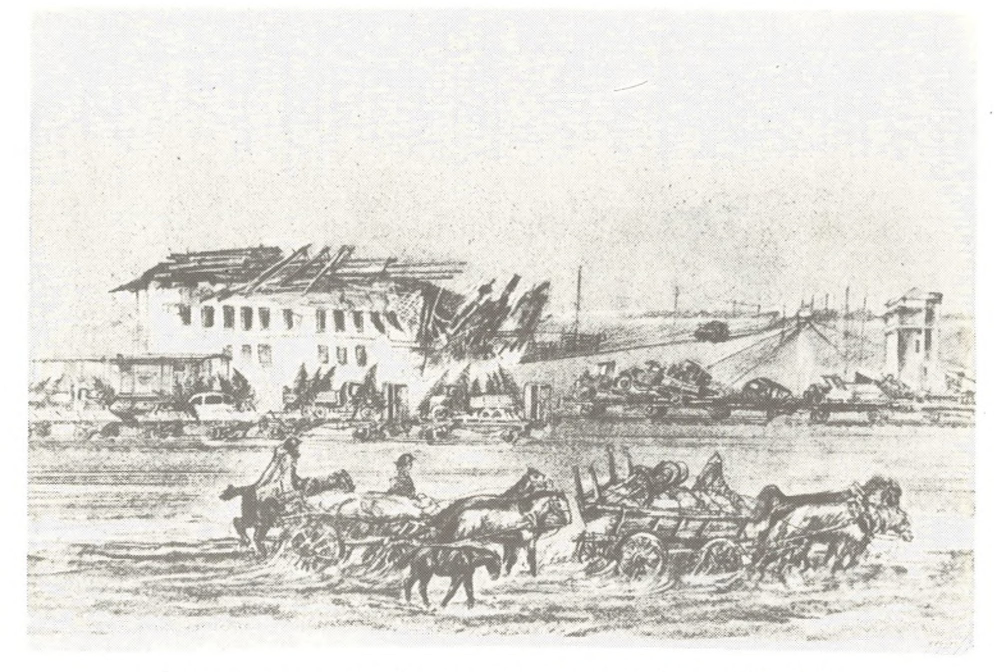
Я привык к завернутым или зашитым в простыню замерзшим мумиям. Мне не было страшно, это было обыденным, и только иногда я косил глаза при виде неожиданной позы замерзшего путника, окоченевшего у стены в житейской позе.

Пишу это не для устрашения, нет, пишу ради героической правды.

Каждый день приезжали машины, собирая по городу свою добычу. Фургоны, набитые доверху поленницей переплетенных рук, ног, с развевающимися по ветру волосами, мчались по пустынным улицам на Пискаревку.

Смотря им вслед, я вспоминал о Гойе.

В зимний красивый солнечный день с голубым небом я иду в Союз за обедом. Моя и без того сутулая фигура в ватнике и валенках наклонена вперед, я смотрю под ноги. Очень важно увидеть препятствие впереди себя. Его надо преодолеть, и все-таки, поднимая ногу, можно споткнуться и упасть. Тогда, стоя на четвереньках, сначала надо постепенно вытащить руками и поставить на землю одну ногу, потом обеими руками опереться на поставленное колено и, раскачавшись туловищем и улучив удобный момент, с помощью опоры рук встать на ноги. Иначе при-



Эшелоны на станции. Из серии «По дорогам войны». 1942—1945

дется ждать прохожего и тогда такое же слабое существо будет тебе помогать вставать и тоже падать. Эта возня ослабевших людей происходит часто. Помочь упавшему было законом для ленинградцев.

Это — присказка, а сказка впереди.

Идя мимо зашитого досками памятника Петру I, у низкой решетки на углу набережной, в четырех шагах от моей тропинки, я вижу упаковочную картонную коробку из-под американских галет с обычными для рекламы подписями и цифрами. В ней лежало замерзшее тельце младенца. На морозе он походил на фарфорового розового амура с заиндевевшими белыми ресничками.

Я остановился, пораженный странной и необъяснимой красотой увиденного. Великолепная классическая архитектура нашего города казалась несовместимой с торговой американской рекламой и лежащим трупом ребенка. Несоответствие лишь подчеркивало торжество сверкающего зимнего дня. Мне показалось все ирреальным, похожим на видение.

Вот уже несколько дней хожу я мимо Сената, где на Неве стоит военный корабль «Комсомолец» и тут же часовой — матрос, и совсем рядом знакомый мне странный предмет, чуть запорошенный снегом. На четвертый или пятый день коробка оказалась пустой.

Мои сбивчивые мысли не дают покоя. Когда-то я не верил в правду амуров эпохи Возрождения, они мне представлялись выдуманными великими художниками, а не созданными реальной земной жизнью образами. Теперь я открываю для себя неожиданное — я увидел божественную красоту младенца, чей образ утверждали Рафаэль и Леонардо да Винчи.

Я сознавал, что столкнулся в жизни со сверхфантастической реальностью, не предусмотренной никакой разумной логикой. Значит, может быть, правы художники сюрреалисты, сверхреалисты, стоящие над реальным. И художник Д. де Кирико, написавший на холсте голубое небо, по которому летают античные капители и американские авторучки, становится не таким бессмысленным. Разве не летают в небе сбитые фашистскими снарядами капители ленинградских дворцов? Разве не летела по небу мраморная нога у Кирико так же, как летела целый квартал нога в ботинке, оторванная у женщины-дворника, ставшей жертвой прямого попадания фугасной бомбы? Я понял природу сюрреализма — искусства, утверждающего отнюдь не счастье на земле.

В эти суровые дни в Союзе художников поступило предложение от Политуправления фронта желающим выехать с творческими заданиями за кольцо блокады в действующие части армии, чтобы собрать натурный материал на фронте. Среди согласившихся ехать были И. С. Астапов, В. А. Кобелев, А. Н. Казанцев [170] и я. За получением командировочного удостоверения и других документов надо было идти через весь город в Смольный. Путешествие по тем временам нелегкое. До Смольного добрались благополучно, нам вручили документы, выдали военное обмундирование и красноармейский сухой паек на дорогу.

До Борисовой Гривы едем поездом, а дальше через Ладогу по Дороге жизни, на Большую землю. На ледовой трассе весенняя вода выступила поверх льда, и машины шли по ступицу колес в воде.

В Кобоне нас ждали приехавшие за нами из частей люди. Забраться самостоятельно в кузов я не мог. Ослабевшего, меня подсаживали на руках бойцы.

Первое, что поразило нас в Кобоне, — это собаки, спокойно бегающие по улицам. Мне еще запомнилась картошка, валявшаяся в кузове машины, я ее тут же съел сырую.

Мы приближались к фронту, на горизонте небо светилось отблесками взрывов. «Вот и наша потеха», — сказал сопровождающий. Теперь уже хорошо слышны орудийные выстрелы и вой снарядов над головой. Машина тряслась по гати из поваленных деревьев, в болотистом лесу по обе стороны дороги стоят замаскированные танки, повсюду стрелки с различными указателями. Навстречу стали попадаться волокуши с ранеными. Наконец мы на месте.

Как только мы вышли из машины, нас тут же обступили сбежавшиеся бойцы. В молчании они рассматривали нас. Мне трудно судить, какой вид мы тогда являли. Вероятно, впечатление было внушительное. Во всяком случае, мы были тогда живым документом жизни блокадного Ленинграда. Перед нами на земле появилось ведро с порциями вареного мяса, и мы принялись есть. Неожиданно раздался чей-то повелительный голос: «Немедленно убрать мясо! Что вы делаете! Они же умереть могут!» Ведро исчезло, и перед нами предстал комиссар корпуса Пухов.

Для нас началась новая, фронтовая жизнь. 4-й гвардейский корпус, осуществляя прорыв блокады Ленинграда, завяз в киришских болотах длинным языком вдоль кольца и вынужден был окопаться в обороне.

Вешние воды залили землянки, и солдаты спят под березками на снегу, свернувшись калачиком, как сибирские лайки.

Меня и Васю Кобелева определили жить в землянку к военным корреспондентам фронтовой газеты во второй эшелон. Невольно мы стали центром внимания окружающих. К нам постоянно приходили бойцы, расспрашивая о Ленинграде, с просьбой принять от них хотя бы кусок сахара или масла во имя близких и родных, оставшихся в блокаде. По утрам, просыпаясь, мы часто обнаруживали неизвестно кем подсунутые под подушку то банку с американской колбасой, прозванной народом «улыбкой Рузвельта», то еще что-нибудь съестное. В этих поступках проявлялась безграничная любовь к Ленинграду.

После блокадного голода на фронте жизнь мне показалась райской. Во-первых, до этого я не верил, что наступит время, когда я буду есть досыта. Теперь такое время настало. Во-вторых, жить в лесу совсем не так опасно, как в ленинградских домах, с постоянным риском быть засыпанным в бомбоубежище. В лесу, мне казалось, все тебя бережет — и деревья, и кочки, и всяческая ямка на земле, а главное — я счастлив, что снова вижу березы на фоне весеннего неба.

Кругом поразительно интересный и ни на что не похожий фронтовой пейзаж. Мне хочется работать, однако рисовать я затрудняюсь. Со своим другом, военным корреспондентом, мы ходим вместе на передний край. Ему все просто, у него здесь много друзей, и в непринужденной беседе с бойцами и офицерами записывается материал для газеты. Для моей работы требуется иное — мне необходимо сосредоточиться, отвлеченно сосредоточиться. В этих условиях мне это нелегко. Не опасность меня смущает, а вот ходить на фронте с карандашом в руках и рисовать я стеснялся, испытывал большую неловкость перед людьми. Во мне говорило два начала. Одно подсказывало, что это и есть долг художника, а другой голос шептал, что здесь надо не рисовать, а воевать.

Однако пристрастие победило, и я начал украдкой, когда никто не видит, делать наброски в крохотный блокнот в ладошку. Такой маленький блокнотик я обычно прятал за обшлаг рукава шинели и его не было заметно.

Нужно сказать, что появление художника на улице за работой в первые дни войны вызывало немедленное подозрение в шпионаже и, как правило, нашего брата тащили в милицию, где приходилось подолгу отсиживаться, пока наводились необходимые справки. И только фронтовая жизнь внесла момент доверия к художнику. На фронте мы писали и на улицах, и на железной дороге, и непосредственно на объектах военного значения, конечно испрашивая на то разрешение.

Я убеждался, что художнику недостаточно просто увидеть. Для художника «увидеть» означает нарисовать увиденное. Если я не нарисовал, значит, не увидел.

За время пребывания на фронте у меня накопилось много маленьких зарисовок. Они и стали основанием будущей работы. Без них я не смог бы сделать свои литографии.

Кончался срок командировки, я окреп, и меня потянуло обратно в Ленинград, к оставшимся в блокаде товарищам. Несмотря на уговоры остаться при части художником в газете, я при первой возможности военным самолетом вернулся в Ленинград. Город начал оживать. Вместе с солнцем пришло тепло, и мы принялись очищать дворы и улицы, запущенные зимой.

В это время я начал свою серию листов «По дорогам войны». Я не ставил перед собой сложных психологических задач, я просто хотел обобщить имевшийся у меня натурный материал в правдивый и достоверный художественный документ о войне.

У каждого художника есть свой излюбленный жанр. Для меня таким дорогим призванием является пейзаж. Так получилось, что и войну я увидел через природу, пейзаж.

На войне меня всегда поражало органическое слияние наших бойцов с окружающей природой. Наоборот, дико и нелепо выглядели гитлеровские вояки на фоне русского пейзажа, на русской земле. Как будто сама природа отвергала их. Недаром фашисты боялись русского леса. Может быть, теперь это покажется смешным, но больше всего я страдал в то время от того, что всю нашу российскую неприбранную красоту увидят рациональные и аккуратные чужестранцы. Я терзался ревностью: гитлеровцы, зная о наших драгоценностях, будут теперь считать, что они лучше ими распорядятся.



Пленный. Из серии «По дорогам войны». 1942—1945

Все эти мысли не являлись программой для моей работы, но служили фоном, как бы настроением, с которым я не расставался во время всей войны.

Так появились первые листы из серии: «Трасса на фронт», «Полевая почта», «Стоянка обоза», «Дорога на Восток». Кстати сказать, лист «Трасса на фронт» вначале был сделан мною как лист «Боевого карандаша» и вышел под названием «Слава советским артиллеристам». На нем изображался старый русский тракт с могучими березами, чужие чудовища-танки горят на изуродованной нашей земле.

Я пытался убедить зрителя совсем не плакатными средствами, а лирическим пейзажем, близким сердцу русского человека, старался вызвать в душе зрителя ненависть к фашистам. Композиционно я повторил это в серии «По дорогам войны», назвав литографию «Дорога на Восток».

Летом к нам в Союз обратились из штаба партизанского движения. Еще зимой 1941 года два наших художника — А. А. Блинков [171] и И. А. Серебряный — были направлены в прославленный отряд студентов Института физической культуры

имени П. Ф. Лесгафта под командованием Д. Ф. Косицына и много там работали. Завязавшаяся дружба художников с отрядом дала творческие и практические результаты. Командование решило продолжить этот опыт и послать в отряды в партизанский край новые группы художников.

На этот раз отряд Косицына должен был принять группу, в которую входили В. А. Власов, Т. И. Ксенофонтов, братья Прошкины [172] и я. Отряд в это время находился на переформировании в районе Малой Вишеры в ожидании нового оперативного задания. Время было относительно тихое, если не считать налетов фашистской авиации.

Мы работали с утра до вечера. Рисовали с натуры портреты партизан. Это было очень плодотворное время. Я сделал множество рисунков, писал акварелью разбитые бомбежкой дома и станции.

Прошли годы. Пересматривая рисунки, я с волнением вспоминаю дорогих мне людей, с которыми свела меня судьба в самые тяжелые дни испытаний. Многие из них пали смертью храбрых. Не забыть партизанку Машу Куккоеву, совсем молодую девушку из Подпорожья. Она была ранена в бою пулей на излете, застрявшей у нее под кожей на виске. Сгоряча в бою Маша не обратила на это внимание, а после и совсем забыла. И только во время выхода отряда из тыла на отдых врач обнаружил под кожей пулю и вынул ее.

Командира отряда Д. Ф. Косицына я рисовал за несколько часов до его вылета с парашютным десантом. Эта операция оказалась трагической для многих партизан отряда. Погиб и Косицын.

НА ЦЕЛИНЕ

Война окончилась. Не верится, что на столах лежит хлеб и я смотрю на него спокойно.

В Ленинград вернулись из эвакуации мои товарищи-художники. Вернулись и издательства, только я не хочу больше себя ограничивать иллюстрированием книг. Годы войны помогли мне ощутить радость работы по своей воле.

«Даешь целину!» — висит лозунг на товарном вагоне эшелона Института имени А. И. Герцена, отправляющегося работать в Кокчетавскую область на уборку урожая в 1958 году. На перроне веселая, оживленная толпа студентов — юношей и девушек, одетых в новенькие ватники и резиновые сапоги. За спинами огромные рюкзаки. Под бряцание гитар они лихо отплясывают и поют.

Студентов сопровождают педагоги, среди них и моя жена [173]. Мы уговорились, что я приеду писать на то место, где будут работать студенты. Мне нравится происходящее кругом, чем-то напоминающее военное время.

Я пишу акварелью, вернее — рисую кистью. Моя задача — как можно больше и глубже запечатлеть увиденную специфику целины. Хожу недалеко, все кругом неповторимо интересно.

По сути, использую тот же метод, что и в листах «По дорогам войны», однако на целине существенно иные условия. Основательнее собирается подсобный материал, стало быть, и результат должен быть лучше, если доверять логике. В этой первой поездке первые мои акварели еще не имели самостоятельного значения, они послужили мне вспомогательным материалом к выполненным впоследствии литографиям первозданной жизни целинников в палатках и вагончиках. Увлеченный работой и всем виденным на целине, я решил повторить поездку в ближайшие годы.

. . .За два года здесь все изменилось. На полевых станах вместо вагончиков стоит теперь «белый дом» — так прозвали целинники большой благоустроенный побеленный барак для рабочих зерносовхоза.



Нефтебаза. Из серии «На целине». 1959

Нет больше старых комбайнов с длинным хоботом, похожих на ископаемых ихтиозавров, которые тащат за собой тракторы: их заменил новый самоходный уборочный агрегат.

С увлечением и со рвением начинаю работать. Трудность представляет преодоление барьера стеснения — рисовать и писать среди людей, занятых тяжелым физическим трудом. Один я с кисточкой в руке. Изменилась и моя работа — я подолгу пишу один и тот же мотив, мне хочется запечатлеть изменения в существующей здесь новой жизни.

Когда я пишу этюд, постепенно вокруг собираются люди, они смотрят на меня, на мою работу, задают почти одни и те же вопросы, иногда сами поясняют друг другу, уверенные в своей правоте. Главный интерес заключается в сумме моего заработка и еще в том, зачем я здесь работаю. Видимо, неудовлетворенные моим искусством, зрители поясняют друг другу, извиняя меня утешительными словами: «Он потом отделает». Я так привык к этим замечаниям, что, не дожидаясь их, поясняю, что это — не кончено, я потом дома отделаю. Поддакивая непониманию, понял, что отвечаю нечестно, обманываю своих зрителей, для которых работаю. И стал отвечать правду. На вопрос: зачем работаю? — говорю, что просто люблю рисовать с детства и ничего отделывать не буду, это и есть оконченная картина, за которую мне платить никто не собирается, и я пишу ее не на продажу, а сам для себя. Может быть, покажу на выставке.

В конце концов, ко мне привыкли, работаем — каждый свое. Я пишу весь световой день и этим завоевываю уважение целинников. Начались заморозки, и я возвращаюсь в Ленинград.

Полевой стан. Из серии «На целине». 1958

Красный уголок. Из серии «На целине» 1959

Первый кол. Из серии «На целине». 1974

Ремонт трактора. Из серии «На целине». 1959

В моих литографиях, сделанных на основе второй поездки, задача усложняется жанровым содержанием композиции, обусловленным моим интересом к образной характеристике людей.

В отличие от первого, пейзажного цикла, я сделал композиционные листы «Даешь целину», «Разговор», «Танцы», «Комсомольцы приехали» [174] и другие. Вторая поездка ознаменовалась акварельными листами, не только играющими подсобную роль для литографий, как это было в прошлую мою поездку, но и приобретшими самостоятельное значение.

Чтобы закрепить достигнутое в этой работе, я в третий раз еду к целинникам, теперь в Кустанайский край.

Куда ни посмотришь — все неузнаваемо изменилось за немногие годы освоения целины.

Замечаю первое нововведение — при въезде в совхоз стоят арки-ворота с названием поселка.

Невольно вспоминаются «первый кол» и начало жизни на целине. Не стало вагончиков, за которыми я охотился в прошлом. Снова веду свою обычную двадцатидневную будничную работу.

Весь день пишу, еще больше смотрю и удивляюсь новому. Краснопресненцы строят клуб наподобие городского театра с античной колоннадой на фасаде. Стандартные поселки еще не вошли в моду, дома возводятся по вкусу хозяев: украинцы живут в своих белых мазанках, сибиряки — в домах с четырехскатной крышей. Везде пристроены веранды на городской манер. В палисадниках растут молодые деревца, цветут подсолнухи и мальвы. В обеденное время на широкой улице замечаю у дома комбайнера — комбайн, у дома шофера — машину, у тракториста — трактор. У дома председателя стоит рядом с мотоциклом запряженный в легкие дрожки орловский рысак. «Для души» многие держат голубей. В каждой семье — мотоцикл, на нем ездят и женщины. Он прочно вошел в обиход в этих краях.

Мой рабочий цикл во всех поездках складывается обычно так: начало трудное, в дальнейшем работается хорошо, что называется «в отрад души», и, наконец, в последнюю неделю появляется утомление, и я заканчиваю работу. Больше месяца без дня отдыха я не выдерживаю, как бы ни было интересно. За это время обычно увожу пятьдесят листов, из которых удач — считанные единицы. Но для удовлетворения работой достаточно и одного удавшегося акварельного листа.

Возвратясь в Ленинград, на основе увиденного и написанного занимаюсь композиционными литографиями. В общей сложности за все годы их собралось более тридцати пяти листов. Составилась небольшая летопись целины. Хотя литографии в разное время показывались на выставках, однако только после выхода в свет книги Л. И. Брежнева «Целина» к ним проявили внимание, и издательство «Художник РСФСР» выпустило альбом моих акварелей и литографий «На целине» [175]. Отдавая отчет самому себе о своей работе на целине, я вижу главную пользу в том, что передо мной открылись горизонты еще не исполненных задач и основным интересом теперь становится неодолимое желание писать с натуры.

В последующие годы еду работать в Ильменский заповедник на южный Урал, на озера с башкирскими названиями Чебаркуль, Арзгази, Артыбаш. Живу на лесных кордонах в глухих местах. Забираюсь с красками в дельту Волги в Астраханский заповедник, работаю на псковской земле, которую полюбил, пишу и рисую в диких карельских лесах.

Живопись мне трудно дается, но я неотступно ею занимаюсь.

С утра бегу в конюшню, там пусто и пахнет приятным запахом лошадей. В денниках стоят одни племенные жеребцы, нервные красавцы. Написал знаменитого дербиста Эпрона, чистокровного скакового рыжего жеребца, и трех кобыл с новорожденными.

Конюхи трамбуют глиной полы конюшен, подготавливают к зиме денники. Вечером приходит табун, матки с жеребцами, на ночевку.

Два дня как езжу с табуном в степь. Пишу пасущихся лошадей. Начальство разрешило мне подседлать чистокровную скаковую лошадку, и я блаженствую — уже второй день езжу в степь с Колей-табунщиком, где днем пишу, а вечером гоним лошадок, взрослых и маленьких, домой.

Пасущихся лошадей писать неудобно, надо все время двигаться за ними, уточняя их формы и позы. Лошади не позируют, тем более жеребята.

Лошади — давняя моя привязанность. Я бывал не раз на конных заводах рысистых пород и рисовал их. Здесь впервые вижу скаковую породу. Досадую, что ничего сколько-нибудь значительного не сделал, необходимо еще раз заняться лошадьми.

Работая в поле, в лесу, установил за собой странную связь охоты с писанием этюдов с натуры. Раньше я просто ходил с ружьем на охоту, не думая о своей профессии художника. Теперь охочусь с кистями и красками. Сажусь писать озерцо и как будто сижу на перелете. Пишу березнячок — кажется мне, что вот-вот должны вылететь тетерева, а в то же время пишу свое, профессиональное.

Размышляя об искусстве, я вижу, что сугубо профессиональное мастерство не обеспечивает высокое и трепетное искусство. Профессионалу, видимо, нужно еще какое-то увлечение, страсть.

УРАЛ (СВИДАНИЕ С ЮНОСТЬЮ)

Желание работать на своей родной уральской земле овладело мной. Я хочу писать. Поезд идет среди синих уральских гор по крутым насыпям пути. Проезжаю знакомые с детства станции Нижние Серьги, Михайловскую, где я родился, Арасланово, на которой выхожу из поезда единственным пассажиром.

Известен обычай приходить на станцию встречать поезда. Меня тут же окружили любопытные женщины. Они ловко лущили семечки и своим уральским, нараспев, голосом расспрашивали, кто я и зачем приехал. Отвечаю, что здешний, Новгородцева Павла Ивановича внучок, сын Марии Павловны. «Марусин!» — заголосили женщины и тут же запричитали, одобряя, что приехал посмотреть «родное гнездо», рассказывая про Афоню-вдовца, пропивающего все оставшееся «имение», единственного владельца большого дедушкиного дома.

Нет нужды говорить о моих переживаниях, поднявшихся со дна памяти. Меня с почетом усадили в попутную машину к шоферу, сыну одной из плакальщиц, и мы тронулись в путь по знакомой лесной дороге. На полдороге у Мельничного ручья прошу остановить машину. Здесь всегда мужики поили из ручья своих коней. Не могу удержаться и, лежа, опираясь руками о камни, пью губами, как лошадь, холодную ключевую воду, от которой ломит зубы. Спутники одобрительно смотрят, не находя ничего странного в моем поступке. Наконец, въезжаем в село, где все по-прежнему, избы доживают свой век, геологи ничего не нашли в земле шемаханской. На Урале растут другие города. Наш грузовик остановился напротив покосившегося двухэтажного дома моего дедушки на берегу Уфы. У ворот посреди улицы нетвердо стоит на ногах худой высокий человек, он перебранивается с окружившими его мальчишками. «Вот и сам Афоня!» — поясняют попутчики, помогая мне вылезти.

Удивительно трогательной была моя встреча с Афоней. Узнав, кто я, он ушел в дом, вынес мне большой амбарный ключ и передал в знак права на владение.

Все так же скрипят половицы в доме, все те же широченные лавки по стенам, все тот же стол в красном углу, намытый и выскобленный добела.

Пока Афоня хлопочет с самоваром, бегу на реку и, раздевшись, бросаюсь, как когда-то, с берега в Уфу. Мне кажется, что вода меня обнимает и я целуюсь с рекой. По-прежнему меня относит течением, только теперь Уфа мне показалась совсем неширокой.

Хожу на этюды в окрестности Шемахи, ежедневно сталкиваюсь с далеким и близким. Как-то за рекой набрел на старую кузницу. Могучий чернобородый кузнец, уральский Илмаринен, кует подвешенную в станке лошадь. Разговорились; оказалось, он сын славного кузнеца, старовера Орефьевича, ковавшего лошадей моему деду, а сам он знал моих дядей и теток и помнит нас, маленьких, «дохтурских» детей. Пригласил пополдничать с ним, угощал печеной в горне картошкой, которую его дед не брал в рот, называя ее «чертовым яблоком». Так оказались со мной рядом картофельные бунты в России.

В другой раз встречаю рыжего бравого мужика верхом на лошади без седла. Остановив лошадь, он весело спрашивает: «Чем робишь?» Отвечаю: «Художником».

«Художником?» — удивляется рыжий и весело хохочет, отпуская к этому соленое словечко. Спросил, есть ли у меня «отродье», и узнав, что есть, пригласил к себе, черемуху на гостинцы взять.

«Черемухи сколь хошь, и насушено, и навялено, и так на подволоке навалено», — и на прощанье представился: «Семьдесят лет, все перешел», — понужнул босыми ногами коня и потрясся дальше.

Однажды во двор приехали колхозники с возами зерна. Замечаю пристальный взгляд одного из них, и вдруг возглас: «Валентин! Али не помнишь, как мы у Коровьего брода овес сеяли?» Обнялись, вспоминая, как в голод в полях на пашне ночевали, как колоски собирали.

Афоня передал, что приходил старик пасечник и просил меня зайти к нему. Вечером за чаем с душистым медом с волнением я слушал рассказ о своем отце. Рассказ мне запомнился таким:

«Отец твой к нам на Урал революцию привез. Я в ту пору рабочим на Михайловском заводе работал, полозья для саней гнули. Доктор нам «Манифест» читал, а мы переписывали. Отца твоего в пятом году арестовали и из Михайловского увезли в тюрьму, и у меня обыск был, только урядник ничего не нашел, я его в подполе спрятал».

Трудно передать чувства, пережитые за этот месяц моей шемаханской жизни. Пишу, как всегда. Только пруд нынче зарос и горы, когда-то покрытые сосновым бором, полысели. Заросли и старицы былого русла Уфы, где взлетали потревоженные утки, волновавшие мою юношескую охотничью страсть.

В АСТРАХАНСКОМ ЗАПОВЕДНИКЕ

Моей давней заветной мечтой было увидеть заповедные места дельты Волги. Меня изумляла история возникновения заповедника. В самое трудное для страны время — весной 1919 года — В. И. Ленин подписал декрет об охране природы, об организации заповедника в дельте Волги.

С той поры прошло более шестидесяти лет. И по сей день живет своей естественной жизнью этот уникальный край.

Готовясь к столетию со дня рождения В. И. Ленина как художник, я решил посетить этот необыкновенный край — место непуганых птиц, где цветет священный лотос. Свою мечту я осуществил осенью 1968 года. До этого я совсем не представлял себе волшебную красоту серебряных ивовых зарослей и золотых камышей, достигающих здесь высоты пяти метров.

Дни, проведенные там с краской и бумагой, были удивительными и счастливыми.

Среди неисчислимых переплетений протоков — больших и малых — в гуще зарослей я ощущал себя первобытным человеком. Я писал этюды, отмахиваясь от комаров, и, переполненный радостью, отплясывал танец дикаря.

В Астрахань я прилетел ночью. Ранним жарким утром я иду по тихим улочкам к дому, где жил в период астраханской ссылки Н. Г. Чернышевский. Сюда к нему приходил юношей мой отец — переписчик. Я шел отдать дань уважения и склонить голову перед памятью того, что связывает меня с именем великого революционера-демократа.

Оказавшись рядом с горисполкомом, захожу туда. Заместитель председателя горисполкома проявил горячее участие в моих делах, тут же связался с дирекцией заповедника, и все было решено. В четыре часа дня меня отвезут на катере в заповедник. До отплытия оставалось время. Узнав, что я впервые в Астрахани, мне любезно предложили на машине осмотреть город.

Я увидел Астрахань наших дней, и еще больше волновавшую меня Астрахань Кустодиева и моего отца — тогда еще сохранившиеся деревянные дома с балконами, террасами, провинциальными двориками и садами; районы, где жили лодочники, бондари и другой ремесленный люд. Тогда еще был цел знаменитый городской театр — чудо деревянного зодчества, в котором пел Шаляпин. С волнением я знакомился с Астраханью, где все мне казалось близким и родным.

В назначенный час катер заповедника «Лотос» отошел от причала. Мы идем вниз по необозримым водным просторам курсом на Обжоровский кордон. В незапамятные времена тут были трактир для рыбаков и место наживы скупщиков рыбы.

Мое пребывание на кордоне и работа были особенные. На этюды меня отвозили на моторке сторожа заповедника далеко в дельту на весь день. Вечером моторка приходила за мной и отвозила на базу ночевать.

Обычно меня оставляли в приметном месте, строго наказав не уходить далеко на маленькой лодочке-«кулачике». Незнакомый с дельтой среди множества мелких протоков-«ериков» может легко заблудиться. Такие случаи там иногда кончались трагически.

На своей маленькой лодчонке я менял место для работы и иногда осторожно спускался в открытое мелководье — «авандельту», где кормятся тысячи птиц и от их голосов в воздухе стоят гомон и шум. Я работал в отрешении от привычной реальной жизни. К вечеру, после многочасовой работы, усталый и голодный, я прислушивался к радостному стуку моторки, идущей за мной.

Кроме охраны на кордоне живут ученые-натуралисты. Однажды орнитолог Геннадий Адрианович пригласил меня на научную охоту на «Раскаты», в места большого скопления птиц. В лодке — теплая одежда, примус, все необходимое для препарирования желудков птиц. В мелководье толкаемся на шестах, у кромки камыша остаемся ночевать. Мой друг ушел на научную охоту; я пишу вечернюю зорьку. При звездном небе пьем чай и ведем задушевную беседу, вспоминаем Виталия Бианки.

Проснувшись утром, не верю глазам. Совсем близко, вдоль песчаной отмели на кормежку шли белые цапли, их были сотни. Хватаюсь за бумагу и краски. Только акварель могла помочь в таких условиях работы.

Днем решили посмотреть заросли лотоса. Капризный цветок я так и не увидел, он отцвел. По дороге поднимаю тысячные стаи уток.

Мое пребывание на Обжоровском кордоне оканчивалось. Следующий этап моей работы намечен в центральной усадьбе заповедника Дамчике. В Астрахань мне предстояло отправиться в тот же день на катере «Орлан». С нами едет молодой

человек — фотокорреспондент АПН со множеством сумок фотоаппаратуры, уже привыкший к тому, что его корреспондентских бумаг побаиваются. Кроме нас на катер погрузилась семья принятого на работу в заповедник сторожа. Отец, мать и пятеро малых детей. Отец — высокий, худой мужчина, с лицом итальянца, молчаливый и странный. На мой вопрос, где он раньше работал, не ответил. На второй мой участливый вопрос через некоторое время лишь заметил: «Хуже не будет». За него ответила женщина, его жена. Она мне сказала, что он очень любит природу, что ему кроме тишины и леса ничего не надо и что она с радостью едет из города, где даже ребят некуда выпустить. Говоря, она вся загорелась верой в будущее. Как мне хотелось пожелать им счастья и благополучия!

В Дамчике я познакомился с замечательным человеком, старожилом здешних мест Александром Адриановичем Нестеровым, одним из создателей небольшого, но отличного зоомузея. Александр Адрианович — прекрасный мастер-препаратор, изготовляющий чучела птиц и других животных с подлинно художественным талантом, с живым наблюдением характеристик, повадок и поз. Дельту Нестеров знает как свои пять пальцев. Он возит нас на места колоний бакланов и цапель.

Я пишу покинутые старые гнезда цапель, они являют собой грустный безжизненный вид. От помета птиц кругом белый известковый налет. Стоят с голыми ветками мертвые ивы.

Я по-прежнему пишу ежедневно три обязательных акварельных этюда. Астраханский цикл оказался большим. Пора моего пребывания оканчивается.

В этой работе есть свои особенности. Во-первых, я решительно соединял свинцовый карандаш и акварель как единый живописный материал, нарушая правила использования классической акварели. Я также широко пользуюсь темперными белилами, чтобы добиться желаемой выразительности, не считаясь с педантизмом акварельной техники. Единственным и главным принципом моей работы всегда остается выражение моих чувств и моих задач. В процессе работы я был бессилен фиксировать быстро меняющуюся обстановку в природе. Оставалось надеяться на свою зрительную память. Это обусловило дополнительную необходимую работу в мастерской дома, которая требовала деликатного дополнения моих пейзажей изображением фрагментов окружающей живой природы, образами мира животных. На эту работу ушли годы. Впервые свои акварели астраханского цикла я показал на Всесоюзной выставке акварели и рисунка в Ленинграде в 1977 году.

МОЯ «КАЛЕВАЛА»

За годы войны я отвык от иллюстрирования книг, и только предложение Петрозаводского издательства сделать иллюстрации к «Калевале» [176] вернуло меня к книге.

Как у многих людей, ясного представления о «Калевале» у меня не было. Я воспринимал финский эпос как чужеродное произведение угрюмых финнов. Теперь, вчитываясь в руны [177], я проникался их реальной сущностью, открывал для себя знакомую мне с детства жизнь североуральского мужика. С радостью я увидел, что непонятного в «Калевале» для меня нет. Напротив, живя на Урале в «медвежьем углу», рядом с финноугорскими народностями — пермяками, вотяками, а позднее на севере — с зырянами, вепсами, общаясь с ними, убеждался в своем праве считать «Калевалу» поэзией не чужой мне и решил взяться за ее иллюстрирование. Приступая к работе, не представлял, сколь сложна будет эта задача. Теперь я благословляю судьбу, столкнувшую меня с рунами. Они меня

заставили мобилизовать все мои профессиональные силы на преодоление новых, ранее передо мной не стоявших задач.

Принимаясь за работу, я ознакомился со всеми иллюстрированными изданиями «Калевалы», прежде всего с работами великого финского художника Аксели Галлен-Каллела [178], мне были известны иллюстрации группы художников — учеников П. Н. Филонова, иллюстрации А. И. Порет, М. М. Мечева, О. И. Бородкина, Г. А. Стронка, Т. Г. Юфы [179] и других.

Знакомясь с работами своих коллег, я убедился в непреходящих достоинствах Галлена, труд которого, посвященный «Калевале», остается и по сей день непревзойденным. С другой стороны, я отчетливо сознавал неприемлемость для меня тенденций, ярко выступавших в трактовке образов героев у Галлена и других уважаемых мною коллег. Также я ознакомился с доступными мне материалами научных споров К. Крона и советских ученых Д. Бубриха и О. Куусинена [180] — автора известной статьи «Эпос «Калевала» и его творцы», ставшей для меня основополагающей в работе.

На публикациях рун «Калевалы» в XIX веке, безусловно, отразились общественные взгляды и социальные условия того времени. Эти тенденции прочно утвердились в сознании понимания рун и их ингерманландского происхождения. Я же старался освободиться от доставшегося нам наследия средневековья, мрачного символизма декадентского толка и стремился выявить светлую сторону рун «Калевалы», показать их реальную сущность и основу.

Должен сказать о большой помощи и влиянии, оказываемом на меня в процессе первой работы над иллюстрациями «Калевалы» в 1947 году О. В. Куусиненом. Во время бесед и встреч с ним в просторном кабинете его московской квартиры Отто Вильгельмович приветливо рассматривал меня своими светлыми веселыми глазами, с любопытством наблюдая за мной, задавая мне испытующие вопросы и заботливо вызволяя меня, когда я попадал впросак, не показывая своего превосходства.

Отто Вильгельмович ратовал за новую композицию «Калевалы». Он расчленил «Калевалу» на три части. Объединив эпические руны вместе, он отделил все лирические и свадебные руны, оставив вместе собственно героические руны, повествующие о борьбе за Сампо.

Все это им изложено в статье «Эпос «Калевала» и его творцы». Мне запомнились слова Куусинена, в которых выразилась надежда на то, что его толкование «Калевалы» будет новым представлением на будущие времена. Он говорил, что иллюстратором «Калевалы» должен быть художник, вооруженный материалистическим мировоззрением, и совсем не принцип национальной принадлежности должен быть основой этой работы. В подтверждение своего мнения он показал мне фолиант вышедшей в Финляндии «Калевалы» с прекрасно напечатанными офортами, иллюстрирующими содержание рун. Мне они показались маловразумительными и непонятными своим иносказательным символизмом. Куусинен отстаивал демократическую доступность иллюстраций. В беседе со мной он не навязывал своего вкуса и заботился лишь о принципиальном отношении к постижению народности рун «Калевалы». Этим он дал мне ключ к осознанию поэтических метафор, в которых надо видеть не буквальные слова, а реальную жизнь. Куусинен хотел, чтобы мое творческое прикосновение к древним рунам носило не эпизодический характер, а представляло бы длительную по времени работу.

Присутствуя на торжествах празднования столетия опубликования рун «Калевалы» в Петрозаводске, слушая научные доклады ученых-филологов, я был свидетелем незабываемого события, потрясшего всех присутствующих. Это было исполнение руны о Куллерво внучкой Архипа Перттунена, у которого на озере



В. Курдов за работой над рисунками к «Калевале». Фото. 1950

Куйто записывал руны «Калевалы» Элиас Лёнрот [181]. Теперь мы слушали его внучку Татьяну Перттунен, высокую сухощавую старушку, перенявшую руны от своего отца, тоже знаменитого рунопевца. Ее тихий голос звучал как журчанье ручейка или пение лесного жаворонка.

Прежде чем начать петь, она упала на колени и поклонилась челом до пола на все стороны. В президиуме сидели ученые, писатели, поэты и члены правительства Карело-Финской ССР. Ближе к ней за столом сидел известный филолог-фольклорист академик М. К. Азадовский [182]. Он весь превратился в слух, отсчитывая пальцами одному ему известные такты.

Татьяна Перттунен пела руну о Куллерво, она могла петь, наверное, еще многие часы. В заключение, как обычно, состоялся концерт. В нем участвовал хор старушек, собранных из далеких деревень, они пели старинные обрядовые народные песни. Пели и знаменитые артисты свои запетые арии из опер.

За банкетным столом шел пир. Рядом сидели карельские старушки. Молчаливый Эльмар Грин [183] что-то им толковал по-фински. Я жил с ним вместе в одном номере гостиницы. Оказалось, что он просил их спеть отдельно у нас в номере.

На другой день по коридору гостиницы рано утром шествовали босиком певуньи к нам в номер. Это надо было видеть. Рассевшись на кроватях, расчесывая свои реденькие волосы, они нам пели старинные деревенские песни, грустные и шуточные. Никогда я ни до, ни после не испытывал такого подлинного наслаждения от народного пения.

В Петрозаводске мои рисунки не были приняты. Много позже, в 1956 году, они были полностью напечатаны Гослитиздатом [184] благодаря поддержке главного художника издательства А. Д. Гончарова, автора гравюр к эстонскому эпосу «Калевипоэг». Новое издание готовилось при консультации Мариэтты Сергеевны Шагинян, глубоко знающей поэзию рун «Калевалы», изучавшей руны по подлинникам на финском языке. Мне нужно было показать рисунки писательнице. Ее взгляды основывались на беспрекословном и незыблемом авторитете исторически сложившейся «Калевалы» Лёнрота 1848 года.

Мариэтта Сергеевна приняла меня в кабинете, где на ее рабочем столе в великом беспорядке лежали груды исписанной бумаги и книг. Не было совсем места, где можно было бы посмотреть рисунки спокойно, пришлось кое-как показывать их на стуле. Шагинян, вооружившись большой лупой и трубой, в которую надо было кричать писательнице в ухо, с вниманием рассматривала мои иллюстрации. До этого она ничего обо мне не знала и поэтому, вероятно, и возникла ее заинтересованность моей работой, к которой она отнеслась с большим тактом. Ее художественная культура и давняя дружба с художниками определили широкое понимание пластических достоинств изобразительного искусства. Рисунки она одобрила. Мариэтта Сергеевна была удовлетворена своей доминирующей ролью в решении судьбы работы и своим желанием все самой видеть и знать.

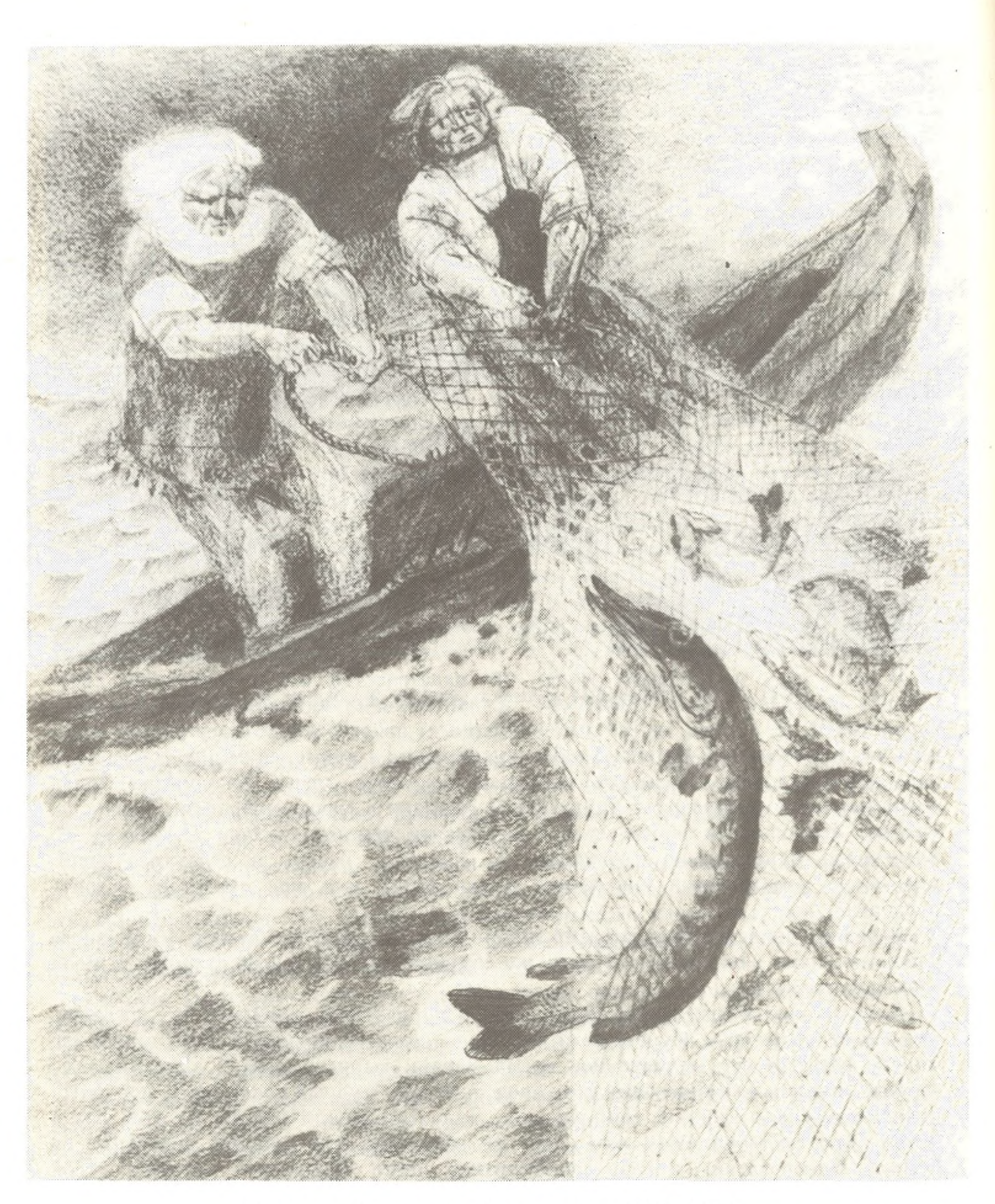
Иллюстрируя классику, художнику не всегда удается выйти победителем в творческом соревновании с литературным произведением. Мера глубины отобранных веками многими народными поэтами рун «Калевалы» не равняется мере одного художника-иллюстратора, и неудивительно, что в этом случае работа не может считаться окончательно завершенной. Так было и с моим первым вариантом, хотя я отвечал за все сделанное. В этой работе мне хотелось лишь приблизить великую поэзию карело-финского эпоса к советскому читателю, совсем не подменяя финских художников.

В 1971 году неожиданно узнаю, что издательство «Художественная литература» намерено издать «Калевалу», и, как сообщил мне мой московский друг художник В. Н. Горяев, по его рекомендации художественный совет решил поручить эту работу мне. С радостью и без промедления я принялся за нее. Часто в карельских лесах я писал и рисовал дикую природу этой страны. Не один раз, бывая в Финляндии с выставкой ленинградской графики в городе-побратиме Турку, не упускал возможности знакомиться с искусством финнов в музее «Атенеум» [185], простаивая перед панно художника А. Галлена. Теперь я отчетливо понимал, сколь ответственна моя задача и как много мне еще предстоит освоить и узнать.

В первом варианте иллюстраций мне не удалось достичь главного — образного решения героев «Калевалы». Теперь же создание образов героев становится моей основной задачей.

Я делал иллюстрации без какой-либо материальной гарантии, без договора, на свой страх и риск, обуреваемый желанием создать рисунки. Работа протекала многие годы. В это мучительное время начали вырисовываться вызванные из глубины памяти и воображения мои герои — старый мудрый песнопевец, искусный кузнец-ваятель и веселый воин-забияка. Для выполнения работы на этот раз я избрал простой свинцовый карандаш. Он обеспечил мне упорное рисование на бумаге. Впоследствии я счел необходимым легко подкрасить рисунки охрой и тем самым подчеркнуть характер крестьянского быта, связанного с деревом, лукошком и плетеными предметами из лыка. Мне хотелось, несмотря на тщательность выполнения рисунков, сохранить признаки моего рисования.

Оглядываясь на затруднения, связанные с отсутствием договора, могу сказать, что это имело свои положительные стороны. На меня не давили сроки сдачи



Калевала. Ловля щуки. Иллюстрация. 1971—1978



Калевала. Вяйнямейнен играет на кантеле. Иллюстрация. 1971—1978



Калевала. Охотник. Иллюстрация. 1971—1978

и зависимость от получения аванса. Все это, в конце концов, благотворно сказалось на работе.

По выходе в свет книги в 1982 году финское общество «Калевала» пригласило меня в Хельсинки с выставкой моих иллюстраций. Общество «Калевала» принимало меня, оказав мне честь быть избранным почетным членом-иностранцем. Моя выставка иллюстраций имела большую прессу и была показана еще в четырех городах Финляндии. Признание финских друзей было для меня главным вознаграждением за мою работу.

Я всегда с особой охотой показывал свои рисунки финнам. Мне дорого их строгое отношение и заинтересованность в родной им «Калевале». Они смотрели на мою работу, применяя свои мерки, и вовсе не были склонны соглашаться из вежливости. Столкновение взглядов, мнений и тенденций меня устраивало больше, чем похвалы или суждения людей, часто просто не читавших «Калевалу».

Мои финские друзья из общества «Калевала» повезли меня на священную землю — родину Элиаса Лёнрота. Я видел бедную хижину с убогой крестьянской утварью и люльку, подвешенную к потолку, хорошо знакомую мне с детства, в которой укачивался родившийся мальчик.

В тот же день мы посетили недалеко находившийся дом, в котором жил последние годы тогда уже ученый магистр Лёнрот. Всматриваясь в скромную обстановку сельского учителя-просветителя, я вспоминал похожую жизнь русских народных учителей и врачей в дореволюционной России. С волнением я рассматривал фотографию, на которой запечатлен день похорон Лёнрота. Зимой на сельском кладбище собрались люди, их немного. У кирки, окруженной высокими елями, стоят запряженные в финские санки пять-шесть лошадок. Простой люд съехался проститься со своим великим земляком. Так все просто и грустно.

Было темно, когда на обратном пути мы свернули с шоссе к другому мемориальному дому — художника Акселя Галлен-Каллела. Он стоит среди сосен на высоком гранитном холме. Нас впустили в дом, где работал великий финский художник, посвятивший всю свою творческую жизнь «Калевале».

Теперь я погружаюсь в мир «Калевалы», только в другом прочтении. Отчетливо вижу тенденции Галлена, утверждающие идею рыцарского толкования происхождения рун «Калевалы». Даже сам облик художника на множестве фотографий, снятых во время путешествия по Африке в пробковом шлеме и крагах возле убитого им носорога, напоминает мне облик писателя Редьярда Киплинга во время первой империалистической войны.

Теперь я хожу по большому трехэтажному дому-музею с концертным роялем в гостиной, где собирались музыканты, писатели, художники и их покровители-меценаты. В огромной мастерской, в которой стены, потолок и пол облицованы натуральным деревом, стоит офортный станок, на широком рабочем столе лежат рисунки-иллюстрации к неоконченной «Большой Калевале» — последняя неосуществленная мечта художника. Рассматриваю фотографии Галлена.

И снова останавливаются мои глаза на снимках похорон великого художника. В первых рядах неисчислимой процессии идут господа в цилиндрах и фраках.

ВСЕВОЛОД НИКОЛАЕВИЧ ПЕТРОВ

Всеволод Николаевич Петров [186] был необычен во всем. Пожалуй, он оставался одним из последних представителей старой петербургской интеллигенции, с которым свела меня судьба. Его манера держаться в обществе была столь непривычна, что вызывала у не знавших его людей удивление. Странности Петрова проявлялись начиная с его походки. Он шел, раскачиваясь вперед, размеренным широким

шагом. При встрече здоровался, подавая руку с двумя поднятыми вверх пальцами и прижимая локоть к туловищу. Слова Всеволод Николаевич произносил скороговоркой, часто сопровождал сказанную фразу смешком. Голова была без какой-либо шевелюры. Лицо имело тонкие красивые черты, которые отражали его аристократическое происхождение. Как-то раз, когда мы вместе шли по залам Русского музея, проходя мимо репинского «Государственного совета», он остановил меня и, указав на портрет сидящего рядом с графом Игнатьевым военного, пояснил, что это изображен его дед Петров [187]. Чувствовалось, что Всеволод Николаевич преисполнен семейной гордости.

Известно, что отец Всеволода Николаевича являлся крупнейшим медиком-онкологом, и его имя носит онкологический институт в Ленинграде.

Несмотря на различие характеров, мы были близкими друзьями. Хотя слово «близкие» не может быть применено к Всеволоду Николаевичу — он держался со всеми сдержанно и отдаленно, как подобает по правилам старинного уклада, без демократических жизненных привычек.

Всеволод Николаевич во всем озадачивал необъяснимой противоречивостью. В нем уживались, казалось бы, несовместимые начала. Друг акмеистов, рафинированный эстет, знаток русского классицизма, оставивший глубокие исследования о русской скульптуре, автор энциклопедической статьи о «Мире искусства», он воспринял и полюбил новое революционное советское искусство.

На протяжении всей жизни Петров проявлял постоянство в привязанности к Детгизу, о чем свидетельствует его дружба с Тырсой, Лебедевым, Пахомовым и более молодыми художниками. Он дружил с поэтами-обэриутами — Н. Заболоцким, А. Введенским, Д. Хармсом.

Всеволод Николаевич отказывается от широко распространенного в искусствоведении понятия «школа Лебедева». В единении поэтов и художников Всеволод Николаевич усматривает нечто большее, называя его «течением» в советском искусстве.

По этому поводу в неопубликованном отрывке рукописи, долженствующем быть началом монографии о моем творчестве, Всеволод Николаевич пишет:

«Все эти мастера, много работавшие не только в графике, но и в станковой живописи, называли свой творческий метод «живописным реализмом», понимая под этим термином искусство обращения к реальной окружающей действительности, именно из нее черпая свои темы и образы, основанные на глубоком и тщательном изучении живой натуры, выражающее идеи и чувства современного человека, но опирающееся не только на традицию критического реализма XIX века, а широко использующее опыт и достижения всей новой и новейшей художественной культуры как русской, так и западноевропейской.

По аналогии с названным термином, а также с пластическим реализмом, который в те же 1920—1930-е годы активно развивался в творчестве замечательного ленинградского скульптора А. Т. Матвеева и его многочисленных учеников, можно было бы назвать «графическим реализмом» творческое течение, сформировавшееся тогда в среде мастеров детской иллюстрированной книги, работавших под руководством В. В. Лебедева, Н. А. Тырсы и Н. Ф. Лапшина в художественной редакции детского отделения Госиздата.

Ни представители художественной критики, ни сами участники движения, однако, не давали ему такого наименования — может быть, потому, что среди них не было теоретиков, которые бы испытывали потребность и обладали бы умением обосновать продуманной, строго сформулированной теорией свою конкретную творческую деятельность и осмыслить ее историческую роль, а также принадлежащее ей место в общем потоке развития молодого советского искусства. Теорию и эстетику, лучше сказать, поэтику графического реализма (иначе говоря, систему

творческих принципов, общих для всех художников, так или иначе причастных к процессу становления и развития искусства книги, особенно детской книги в ленинградской графике 1920—1930-х годов) легче прочитать в произведениях художников, создавших это творческое течение, чем в их собственных теоретических высказываниях или в размышлениях и наблюдениях художественной критики тех лет. Лишь ретроспективно, в исторической перспективе, охватывающей почти шесть десятилетий, оказалось возможным распознать в графическом реализме не только определенную систему художественных приемов, но и вполне самостоятельное, хотя и подспудное, не замеченное современниками творческое течение».

Это смелое определение глубоко верно.

Художникам Детгиза Петров посвящает многие свои статьи, создает фундаментальную монографию о Лебедеве. Уже написав о Пахомове и Васнецове, он намеревался написать и о других интересующих его художниках детской книги.

Одаренный литературным талантом, Петров был особенно взыскателен к форме изложения. Его писания можно сравнить с белыми стихами. Всесторонние знания позволяли ему пользоваться метафорами и сравнениями, апеллируя к различным эпохам. Рукописи своих статей он писал на маленьких листиках блокнота, аккуратно, без помарок, мелким чеканным почерком, напоминающим рукописные листы XVIII века. Его блестящий литературный дар сказался в его воспоминаниях о Фонтанном доме, о поэте М. Кузмине и других. Всеволод Николаевич охотно читал нам в узком кругу свои неопубликованные записки. Это были незабываемые вечера.

Дружба между критиками и художниками — давняя традиция и правило, пронизывающее все времена истории искусств. Петров был наш искусствовед, наш критик и друг, равно как Н. Н. Пунин был другом Татлина, Тырсы, Лебедева, критиком поколения наших учителей. Лебедев ласково говорил: «Пунчик — наш критик, мы его вместе все воспитали».

Мне однажды довелось присутствовать в обществе более старших художников в мастерской Лебедева на улице Белинского. В тот вечер Пунин читал вслух собравшимся поэтическое описание состязания греческих колесниц. Неповторимая атмосфера торжества духовного мира присутствовала в тот вечер. Я не отвлекся в сторону, я хочу подчеркнуть значение критика в жизни художника.

История распорядилась, чтобы написал монографию о В. В. Лебедеве ученик Пунина — В. Н. Петров. Больной, нелюдимый и недоступный в то время Лебедев доверился Петрову. Никто другой не смог бы так проникнуться миром Лебедева, как это удалось сделать Всеволоду Николаевичу. Часто я раскрываю его книгу о Лебедеве и перечитываю какую-либо главу, всякий раз убеждаясь в правильности выбора художника.

В течение многих месяцев, проведенных вместе с больным художником для составления каталога, Петров просматривал сотни работ, перед глазами проходила вся творческая жизнь Лебедева. Естественно, возникали вопросы, реплики, и суждения Владимира Васильевича о своих работах стали для Петрова основополагающими в понимании искусства художника.

Работа над монографией о Лебедеве отняла много лет и много сил. Книга вышла в свет. И вдруг Всеволод Николаевич обнаруживает в ней отсутствие одной драгоценной для него главы. Это был неожиданный удар, закончившийся больничной койкой.

Я навестил выздоравливающего Всеволода Николаевича в больнице. Он горько пожаловался на обиду, нанесенную ему издательством. Прошло время. Всеволод Николаевич дома. По телефону просит меня прийти к нему, поговорить о моей

будущей монографии. Спешу к нему на квартиру. Полутемный коридор ведет в его узкую комнату-кабинет. Пахнуло старым Петербургом. На стенах в золоченых рамах фамильные портреты его предков, старый диван красного дерева, на котором до боли давит пружина. Подоконники и старинное бюро завалены книгами. Разговор начался с его вопроса. Всеволод Николаевич просит меня откровенно сказать ему, нет ли у меня другого кандидата для написания монографии. Он думает, что долго не проживет и не успеет ее написать. Он говорит, что дни его сочтены. За эти слова я решительно напал на него, уверяя, что впереди у него еще будут большие свершения и что я готов ждать сколько потребуется. Я просил его начать работу. Всеволод Николаевич достал из бюро бумагу и в доказательство, что писать он начал, прочел вступление к первой главе. В этом вступлении — часть его я привел выше — он обосновывает принципы «графического реализма» как самостоятельного творческого течения. Мы стали прощаться. Всеволод Николаевич вдруг обнял меня и судорожно поцеловал. Я опешил. Уж очень значительным мне показался его прощальный поцелуй.

КОМПОЗИТОР ГАВРИИЛ НИКОЛАЕВИЧ ПОПОВ

С композитором Гавриилом Николаевичем Поповым меня познакомил его давний друг художник Эдуард Михайлович Криммер [188]. Наше знакомство состоялось в городе Пушкине, где жили Поповы.

В этом очаровательном месте, овеянном памятью поэта, в тиши парков уединялись для работы многие люди искусства. Здесь в те годы живали писатели Вячеслав Шишков, Алексей Толстой, Константин Федин, художники А. Я. Головин, К. С. Петров-Водкин.

Образовавшееся общество группировалось вокруг открытого дома Алексея Толстого, широкого и гостеприимного хозяина. В Пушкин к Толстым постоянно наезжали писатели, арисы, художники, музыканты.

Устраивались вечера с чтением и музыкой, закатывались знаменитые толстовские пиры. Частым гостем на них бывал и Гавриил Николаевич Попов, тогда молодой композитор.

Жили Поповы в полуциркуле напротив Екатерининского дворца, в котором некогда размещались царские придворные и слуги. Поповы занимали маленькую квартирку, вход в которую был на уровне земли, холодную и неудобную по нынешним временам. На втором этаже маленького мезонина, куда вела старинная деревянная. с точеными балясинками лесенка, располагалась рабочая комната композитора. Скромную обстановку украшали два отличных рояля. На стенах — афиши фортепьянных концертов с участием Г. Н. Попова, фотография И. Ф. Стравинского и известная литография художника Г. С. Верейского «Сергей Прокофьев за роялем» [189].

Близкие друзья называют Гавриила Николаевича просто Гаврик. На нотах своих сочинений автор подписывается четким ровным округлым почерком: «Габриэль Попов»; Гаврик не любил, когда его называли Гаврилой.

Его жена Ирина Николаевна также окончила Ленинградскую консерваторию, была талантливой пианисткой и преданным другом.

Мы подружились. Не знаю, какие были к тому причины. Во многом мы разнились. Однако оба принадлежали поколению, формировавшемуся в первое послереволюционное время, и оба являлись приверженцами идеалов революционного искусства и жизни.

Когда мы познакомились, Попов был заметным ленинградским композитором, автором с успехом сыгранной в Ленинградской филармонии Первой симфонии.

Это был человек с темно-рыжими густыми волосами, гладко зачесанными назад, с крупными чертами энергичного лица, с внимательным умным взглядом маленьких серых глаз из-под бровей. Его полнеющая сырая фигура требовала широкого, свободного костюма, придававшего его облику солидность не по возрасту и некоторую старомодность, если не считать исключительной экстравагантной детали — он всегда носил галстук, повязанный без узла, и курил сигары, которые носил в специальном вороненом портсигаре на три штуки.

В его натуре уживались противоречивые свойства — пунктуальная аккуратность и артистическая вольность, расчетливая бережливость и русская широта без берегов, внешняя старомодность и стремление ко всему новому.

Его жизнелюбивую натуру интересовало многое, но главным в нем была неистощимая любовь к музыке.

Гавриил Николаевич посещал буквально все концерты, театральные премьеры, не пропуская ничего, что делалось его друзьями и коллегами. Он считал обязательным для себя посещать вернисажи наших выставок. Его заинтересованность в глубоком познании заставляла по многу раз слушать и смотреть театральные постановки и концерты с исполнением одного и того же произведения.

Его творческая биография красноречиво свидетельствует о деловых дружеских связях со многими замечательными людьми нашего времени: режиссерами, писателями, художниками, исполнителями, дирижерами, артистами. Без творческой атмосферы он не существовал, да и сам Гавриил Николаевич был личностью — носителем творческого заряда. Находясь рядом с ним, нельзя было этого не ощущать, это и было его сущностью.

Он щедро отдавал себя общению с друзьями, и часто это было односторонним — не все мы, его товарищи, платили ему той же монетой, зачастую отступая перед его непосредственным жизнелюбивым натиском. Гавриил Николаевич преданно любил своих друзей и не давал их в обиду другим. Вспоминаю спор, возникший по поводу «левого» в искусстве. Речь зашла о В. Э. Мейерхольде. Я позволил себе не согласиться со слепым поклонением всему модно-новому, безрассудно восхваляемому людьми, малосведущими в сущности нового искусства. Гавриил Николаевич, не поняв мою мысль, усмотрел в ней непочтительность к Всеволоду Эмильевичу и гневно обрушился на меня, готовый тут же поссориться. В таких случаях Попов бывал резок, и я едва вразумил его.

Я уже говорил, что мы оба формировались в одно время, оба воспитывались в семьях трудовой русской интеллигенции, однако условия воспитания каждого из нас были несхожими. В детстве Гавриил Николаевич многие годы тяжело болел, и, как часто происходит в таких случаях, родители проявляли к нему снисходительность. Он не был физически закаленным человеком и смолоду привык к уступчивости со стороны окружающих, требуя к себе повышенного внимания. Я же в родительском доме выполнял многие обязанности, включая физический труд. Различия в воспитании не мешали нашей дружбе. Мы были связаны общей приверженностью к искусству и любовью к природе.

Как-то раз я пригласил Гавриила Николаевича поехать вместе на охоту. До этого он никогда не бродил по лесу с ружьем. Надо было видеть, с каким рвением Попов принялся за сборы. С ребяческим увлечением занялся он экипировкой и весь погрузился в хлопоты покупки ружья, сапог, прочих охотничьих доспехов, зарядки патронов. Он собирался со всей тщательностью и предусмотрительностью.

Принадлежность Гавриила Николаевича к городской жизни и городские привычки не оставляли его и на охоте. В лесу он так же курил свои излюбленные сигары, заботился об обеде, не расставался с термосом с горячим кофе и предусмотрительно, на всякий случай, прихватил с собой аптечку.

Скитаться без удобств и долго ходить в болотных сапогах ему было трудно. Однако с удивительным упорством преодолевал Попов все тяжести бездорожья. Его страстное желание приобщиться к естеству природы меня поражало. Гавриил Николаевич был истинным охотником в том смысле, что, увязнув в болоте, искусанный комарами, тем не менее оставался восторженным и одухотворенным.

Радость общения Попова с природой на охоте замечалась простыми людьми. Профессиональные егеря угадывали в нем охотника, а не добытчика. Вспоминаю, как старый барский егерь, сопровождавший нас на тетеревиный ток, захватил для него маленький стульчик, потому что Гавриилу Николаевичу трудно было сидеть в шалаше на земле в неудобной позе. Эта трогательная забота не вызывала неодобрения. Видавшие на своем веку разных людей с охотничьим ружьем, старые егеря узнавали в Гаврииле Николаевиче городского человека, чувствовали его непосредственную страсть к охоте и со всей профессиональной ответственностью и старанием ее для него «приготовляли» и «предоставляли». Им нравилось Попову услужить, а он умел их труд оценить. Свои скромные трофеи Гаврик бережно вез домой, чтобы за хлебосольным домашним столом еще раз с друзьями разделить радость переживаний. Будучи гурманом, зная толк в еде, сам следил за приготовлением, сам раскладывал на тарелки гостям приготовленную по всем правилам кулинарного искусства дичь. Гавриил Николаевич любил угощать.

Работал Попов страстно и самозабвенно. Когда приезжал в Ленинград из Пушкина или позднее из Москвы, то шел работать к друзьям в дом, где имелся инструмент. Если рояль был расстроен, вызывал настройщика. При нем всегда был большой портфель, набитый нотами и затянутый ремнями. Он буквально вторгался в дом и просил позволения поработать. Располагался Гавриил Николаевич по-хозяйски: рядом на стуле аккуратно раскладывал часы, зажигалку и портсигар, несколько авторучек. На спинку вешались пиджак и запасная рубашка. Буйный темперамент Попова проявлялся с неистовой силой, инструмент еле выдерживал его фортиссимо. Он был прекрасным пианистом. Разгоряченный игрой, одухотворенно-прекрасный, Гаврик обычно с закрытым ртом фальцетом подпевал нужную музыкальную фразу. Я любил смотреть на него, когда он работал. Он скоро становился мокрым и менял рубашку. Так Попов работал с утра.

После нескольких часов труда Гавриил Николаевич начинал звонить по телефону администраторам и узнавать, что вечером идет в театрах или концертных залах, и всегда звал с собой друзей, поскольку один ходить не любил.

Иногда неожиданно Попов появлялся поздним часом у друзей с искренним желанием увидеться, поговорить и проиграть свои новые произведения. В этих случаях из его портфеля выгружалась еда в больших количествах, организовывался поздний ужин, и все затягивалось далеко за полночь. Было что-то детское в этом неуемном человеке.

Однако музыкальная судьба Гавриила Николаевича складывалась трудно. Критики не жаловали его похвалой, а чаще обвиняли в чрезмерной сложности и «формализме», что было так характерно для той поры, когда несправедливо обвинили в смертных грехах семерку композиторов, в числе которых был и Попов.

Гавриила Николаевича все это глубоко ранило. Болезненно переживая неверное обвинение, он горько жаловался мне на непонимание и несправедливость к нему.

Война заставила Поповых бросить в Пушкине все, кроме нот, и перебраться к родителям жены Гаврика в Ленинград. Вскоре они эвакуировались с «Ленфильмом» в Алма-Ату. Мы потеряли друг друга на несколько лет и лишь изредка переписывались.

Встреча наша произошла в Москве уже после войны. Поповы снимали частным образом маленькую комнату и жили очень стесненно. Тогда же Гаврик исполнил

мне свою Вторую симфонию «Родина». Это произошло на Гоголевском бульваре, в квартире композитора Л. К. Книппера. Слушая музыку, я не только глубоко оценил душевный подарок друга, но и еще раз убеждался в большой одаренности автора, в значительности его произведения.

В Москве как будто бы все пошло по-другому. Симфония получила Государственную премию, ее часто исполняли. Вскоре Поповы получили хорошую квартиру на Кутузовском проспекте. Материальное положение поправилось. «Мосфильм» предложил Гавриилу Николаевичу писать музыку к кинофильмам. Кажется, наконец появились условия для большой композиторской работы. Однако неожиданная смерть жены осложнила жизнь друга. Теперь он обременен заботами о быте, жалуется на нехватку денег. Спешные заказы к кинофильмам мешают ему работать над начатой Третьей симфонией.

Живя в разных городах, мы виделись редко, лишь во время моих наездов в Москву и в дни приезда Попова в Ленинград — город, который он по-прежнему любил. Наши душевные отношения не изменились; как и раньше, мы посвящаем друг друга во все, ничего не утаивая.

Упомяну о встрече с Гавриком в 1965 году. Я руководил тогда группой художников детской книги в Доме творчества «Сенеж» под Москвой. В свободное вечернее время мы часто слушали музыку. Тогдашний директор Дома творчества — большой ценитель музыки — собрал много прекрасных магнитофонных записей классической музыки. Имелась вся необходимая аппаратура для прослушивания. Кроме того, в Доме творчества часто бывал лауреат международных конкурсов скрипач С. А. Снитковский, который доставлял нам много радости своей прекрасной игрой. С ним художники много беседовали. Мне захотелось познакомить их с музыкой, да и с самим композитором Поповым. Гаврик охотно приехал к нам с магнитофонной записью Третьей симфонии.

Перед прослушиванием Гавриил Николаевич обратился к присутствующим со вступительным словом о произведении. Я хорошо понимал, как ответственно отнесся он к своему небольшому авторскому вечеру. Но вот зазвучала музыка. По мере исполнения аудитория все больше подпадала под ее власть. Я видел, как художники, слушая, открывали для себя дотоле неизвестного композитора, и радовался за Гаврика, за своих товарищей. После, когда Попов уехал, меня много расспрашивали о нем, о его музыке, оказавшейся такой неожиданно глубокой, новой и мощной.

Гавриил Николаевич дружил с художниками. С интересом знакомился с нашими работами, которые мы ему охотно показывали. Он больше верил нам, чем понимал непростое изобразительное искусство.

Не сужу о моем друге как о композиторе и не стремлюсь определить его место в советской музыке. Это покажет будущее. Знаю только его подлинную и органическую принадлежность к музыкальному искусству, любовь к музыкальному фольклору, к которому он не однажды обращался, особенно в своей испанской сюите, «Карельской балладе о Ленине» [190]. Я знаю тяготение Попова к напевности и мощи русской гармонической музыки, о чем он много раз мне говорил. Гаврик так же знал и любил новую музыку, высоко ценил ее. Вся его натура была проникнута великим служением искусству.

ОГЛЯДЫВАЯСЬ НА ПРОЙДЕННЫЙ ПУТЬ

Разбирая и пересматривая множество раз свои работы для предстоящей итоговой выставки и оглядываясь на сделанное как бы со стороны, я заново оценил критическим взглядом свой творческий путь.



В. Курдов с внуком Валей на выставке. Фото. 1982

Прекрасная привилегия человека преклонного возраста, совсем недоступная молодым людям.

Яснее становится предел возможностей, рассеивается туман иллюзий, рождается объективная оценка своего труда, появляется возможность проанализировать и оценить целые этапы, охватывающие годы моего учения во ВХУТЕИНе, многолетнюю работу в Детгизе, все сделанное во время войны и в последующие годы до сегодняшнего дня.

Хочу рассказать об обстоятельствах, сопутствовавших моему развитию.

1920-е годы — годы «военного коммунизма», голода и разрухи. В больших и малых городах России возникают вольные объединения поэтов, художников, актеров.

Все спорят, что-то утверждают и отвергают. Позднее вольные кружки разделились по профессиям. Актеры объединились в театральные студии, поэты — в литературные кружки, художники — в Свободные художественные мастерские. Так возникали художественные школы в Перми, Одессе, Казани, Саратове, Иркутске, зачастую возглавляемые большими мастерами, приехавшими в провинцию из Москвы и Петрограда.

1923 год в нашей стране был объявлен годом пролетарского приема в вузы. Молодые люди из гущи народной, в обмотках и овчинных тулупах, движимые жаждой знаний, поступали учиться в вузы Москвы и Ленинграда.

Вхутеиновские годы освободили меня от провинциальных представлений об искусстве. Впервые я попытался осмыслить все, что накопила культура.



В. Курдов в Риме. Фото. 1970

В вузе нас учили непреложной истине: считалось, что художник может и должен писать любой забор и сделать живопись. Нет, не всякий забор может хотеть писать художник.

Конечно, мы учились у профессоров не только по программам вуза. Студенческий коллектив жил своей жизнью, у него были свои лидеры, работы которых заслуживают внимание. В известной мере мы также учились друг у друга. Многому научили разногласия педагогов. Их полемика заставляла нас самостоятельно разобраться — где же правда?

По окончании Академии художеств нас ожидала трудная жизнь. Мы лишились привычной ученической среды, не умели практически использовать свои знания, у нас не было работы. Многие по инерции писали автопортреты, цветы или бутылку с яблоком.

Почему я и мои товарищи пошли работать в Детгиз? Издательство располагало рукописями разного содержания — о революции, о детях, о зверях, о природе, о технике, сказки и т. д.,— и можно было получить работу по душе. Кроме того, хотелось идти по пути революционного новаторства детской книги тех лет, заложенного С. Я. Маршаком и В. В. Лебедевым.

Я стал работать над книгой для дошкольников, поскольку задачи, которые она выдвигала, совпадали с моими собственными, с теми, что я пытался разрешить в моем искусстве вообще. Работу для детей я не рассматривал в отрыве от своей творческой задачи и стремился со всей профессиональной ответственностью передать детям то, что меня в жизни волнует.

Существует мнение, что дети лучше всего указуют, как нам для них нужно работать. Отсюда прямой призыв учиться искусству у детей, а это значит, что



Завтрак на даче. 1977—1980

и оценки произведений такого рода должны быть иными. Учиться у детей изобразительности, конечно, нужно, но только не внешнему результату, естественному для их возраста несовершенству, а главному достоинству: предельной образной выразительности и столь же точным наблюдениям правды реальной жизни, волнению и напряжению в процессе работы, эмоциональной экспрессии, которая восхищает нас, взрослых.

Наивно полагать, что взрослый профессиональный художник может творить, подражая детскому рисунку.

Речь идет не о подражании, а о глубокой психологической трансформации переживания. Думаю, что следование детскому рисованию со стороны взрослых аналогично сюсюканью и фальсификации.

И еще об одной тенденции, о которой много говорилось в печати. Речь идет о понятии «декоративность», трактуемой как особое достоинство дошкольной детской книги.

Не следует забывать, что изобразительное искусство по своей природе само по себе декоративно, без этого присущего ему свойства оно просто не существует.

Повышенная цветовая доминанта пригодна в одних случаях и совсем не нужна в других, и это делает спор о декоративности схоластическим.

Дети требуют познавательного, активного изображения предметов, животных, художественных образов, которые они любят и хотят видеть. Выставка детского творчества дает это понять. Дети особенно чутко воспринимают общественно-политические современные события жизни, и сами они прекрасные художники. Дети многому научили нас в искусстве, и мы должны отплатить им тем же.



ПОСЛЕСЛОВИЕ

Беспокойные, тревожные революционные годы совпали с началом моего сознательного существования. Рушились устои царской России. На острие перелома старого и нового происходило мое столкновение с жизнью.

От отца и матери я унаследовал нравственные заветы, вступая на самостоятельный путь. Рос здоровым мальчиком, без спорта и физкультуры закаляясь в тяжелом крестьянском труде на Урале. Вероятно, тогда же в тайниках моей памяти откладывалась окружающая красота уральской природы.

Мое влечение к изобразительному искусству, по рассказам матери, началось очень рано. Она заметила мое пристрастие к картинкам. И, чтобы успокоить меня, давала бумажную обертку от карамельки. Я не имел детских книг. В школьные годы, не помню когда, в руках оказался затрепанный, без обложки, каталог-альбом репродукций собрания картин Русского музея, он стал моей любимой книжкой. Я не знал художников, написавших «Медного змия», «Гибели Помпеи», авторов «Птицелова», «Сосен во ржи», «Оттепели» [191]. Я рассматривал картины, которые поразили меня и запали мне в душу на всю жизнь. Может быть, тогда и родилась мечта стать художником.

Я не получил систематического образования и испытывал влияние разных педагогов. Судьба одарила меня учителями — большими русскими художниками, живописцами, скульпторами и графиками. В жизни у меня были верные и близкие товарищи, от которых не было тайн. Я дружил с людьми разных профессий, писателями и поэтами, деревенскими охотниками, егерями, с людьми при лошадях и собаках. Однако главными, определяющими мой сознательный путь стали художники с их профессиональной принадлежностью к мастеровому люду. В общении с ними я получал ответы на мучившие меня вопросы изобразительного искусства.

Студентом подолгу стоял перед картиной Семирадского «Фрина на празднике Посейдона» [192], не понимая, отчего мои учителя и авторитетные художники не считают ее хорошей. В Эрмитаже у холстов Рембрандта испытывал сложное чувство неудовлетворенности; зная и понимая, что передо мной произведения великого, признанного миром гения, я все-таки не испытывал эстетической радости. Мне говорили — ходите чаще к Рембрандту, и он вам откроется. Учителя не ошиблись. В то время моему провинциальному вкусу отвечал вульгарный псевдокубизм Юрия Анненкова. В Русском музее я с восхищением рассматривал его портрет человека с моноклем, в котором отражается окно и улица.

Мое художественное образование осуществлялось без ясной учебной педагогической программы. Враждующие группировки преподавателей сеяли сомнения и не давали твердых профессиональных знаний. Надо было самому находить путь к таинствам профессии. Интерес привел меня к художникам русского авангарда. Это была прекрасная школа познания, удивления и радости открывающимся широким горизонтам нового искусства.

В 1930-е годы я начал работать в детском отделе ОГИЗа. Здесь воспитывались ответственность и гордое чувство причастности к государственному делу. Это была высшая школа профессионализма. Только большой плеяде талантливых единомышленников посильна задача создания новаторской советской детской литературы.

Известно, что новое часто вызывает несогласие у консерваторов. Нужно время для понимания и усвоения непривычного. Подобное выпало и на долю художников детской книги. Время — лучший судья в спорах об искусстве. Я рад, что оставался верен своим учителям и убеждениям.

Великая Отечественная война изменила сознание людей. Была общая жизнь, общая воля к победе. О ленинградской блокаде трудно говорить, не впадая в пате-

тику. Живя и работая в осажденном городе, презирая смерть, люди достигали творческих высот, ранее не имевших места.

В войну у меня появилось неодолимое желание выразить свой собственный образный мир. Иллюстрировать чужие мысли в Детгизе я не хотел, поскольку главной потребностью стало выражение своих человеческих чувств. Понимание цены каждого дня, подаренного жизнью, заставляло работать, напрягая все интеллектуальные способности.

В день прорыва блокады мы, живые, ежегодно собираемся и вспоминаем ушедших товарищей.

Начинать мирную жизнь после войны было нелегко — нужно залечить раны и накормить изголодавшийся народ. На целине развернулась битва за хлеб насущный. Мне хочется работать вместе со всеми, и я еду с бумагой и красками туда.

Я считаю себя художником 1930—1940-х годов. За этот отрезок времени я в ответе, за другие десятилетия, вероятно, ответят другие художники. Ошибочно думать, что якобы утеряна духовная связь поколений, и негодовать, что песни, которые мы когда-то пели, давно забыты и молодые поют иные. Навязывать новым временам старые вкусы нельзя. Нынешний художник-дизайнер может не брать ни карандаш, ни кисть в руки. Однако его роль в эстетическом воспитании народа несомненна. Меняются времена, изменяется и творческий метод в искусстве. Если говорить о методе так называемого «самовыражения» или «ассоциативного» мышления художников, нельзя забывать, что искусство всегда, испокон веков являлось плодом авторского самовыражения, и нового тут ничего нет. Так скажут и об ассоциативном методе. Без ассоциаций, вероятно, не возникнет образа. Важно, какое мировоззрение вложено мастером в основу его произведения.

Говорят, что в советском искусстве лучшие достижения относятся к 1920-м годам. Мне больно слышать эти несправедливые суждения, перечеркивающие достижения художников в последующие годы. К сожалению, это порождает подражание приемам искусства давно ушедшего времени. Хочу заметить, что хорошее, сделанное полвека назад и перенесенное в наше время вне органической связи, становится плохим.

Общеизвестно, что изобразительное искусство наглядно, зримо и воспринимается без «переводчика» и независимо от посредников. Оно доступно всем, и в этом его демократическая сила. Однако в этой простоте таится некая сложность. Для многих людей достаточным является лишь сюжет повествования, фабула изображаемого. С малых лет в школах прививается описательная сторона литературного содержания картины и игнорируется многое, что составляет эстетическую ценность произведения, его специфическую красоту. К сожалению, это порождает кажущееся «всепонимание» и легкость суждения об изобразительном искусстве. Если о музыке или других видах искусства люди судят сдержанно, а порой и просто признаются в своем непонимании, то применительно к нашему творчеству этого не происходит. Об изобразительном искусстве судят легко все, упуская из виду драгоценную сторону — неповторимость красоты пластического языка художника, то есть форму выражения. В отличие от литературы и музыки наше искусство не вызывает слезы у зрителей. Не помню, чтобы в музее кто-нибудь плакал, как это бывает в кино, театрах или за чтением книг.

Часто можно слышать общепринятое суждение, что искусство «отображает» жизнь. Я с этим не соглашаюсь. «Отображает» зеркало, вода, никелированный металл и многое другое без участия ума и сердца. Искусство выражает жизнь, а еще вернее, преображает ее.

В заключение хочу сказать, что мы все стремимся стать современными художниками. Однако само существование во времени еще не гарантирует совре-



В. Курдов за работой в мастерской. Фото. 1980-е гг.

менности искусства. Современность искусства — явление, органически слитое с жизнью общества. Современный художник сопричастен общенародным делам, ему необходимо найти форму выражения, соответствующую передовой культуре века. Это — задача немаловажная. Художник отвечает перед обществом не только своим конкретным произведением, будь то картина, скульптура или графический лист. Автор должен отвечать за общий уровень своей художественной культуры. На долю нашего искусства выпала историческая миссия отстоять гуманные нравственные идеалы.

Пусть не сетует на мои признания благосклонный читатель, если почувствует несогласие с моими суждениями. Я стремился к откровенному повествованию о прожитых мною днях и годах.

Заканчивая записи, хочу сказать слова благодарности подруге моей жизни, первой моей читательнице, Галине Андреевне Бабочкиной, к советам которой я прислушивался.

Автор

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эти факты впервые сообщены на литературных чтениях «Материалы к биографии Н. Г. Чернышевского в работах литературоведов» в музее Н. Г. Чернышевского в Астрахани 11—12 сентября 1980 г.

[2] *Мария Павловна Новгородцева* родилась в 1881 г., умерла в 1963 г.

[3] Утверждение автора воспоминаний, что город Оса — родина Бурлюка, ошибочно. Д. Д. Бурлюк родился на хуторе Семитворщина (ныне Харьковская обл.)

[4] *Гольдшмидт Владимир* (Хольцшмидт Вольдемар, ?—1954) — поэт, спортсмен. Именовал себя «Футурист жизни, кругосветный путешественник, гипнотизер, проповедник свободной любви».

[5] *Субботин-Пермяк Петр Иванович* (1886—1923) — живописец, педагог, организатор пермских Высших свободных художественных мастерских, где возглавлял декоративную мастерскую.

[6] *Кашина Надежда Васильевна* (1896—1977) — живописец, график. Член группы «13».

Кашина (Памятных) *Нина Васильевна* (р. 1903) — живописец, график. Член группы «13».

Коротков Иван Андреевич (1902—1985) — художник театра и кино, график, педагог.

Коротков Геннадий Андреевич (1905—1961) — филолог.

Цельмер Валентин Дмитриевич (р. 1904) — художник.

Кобелев Василий Алексеевич (1895—1946) — художник-график, акварелист, иллюстратор, гравер.

[7] *Каплун Адриан Владимирович* (1887—1973) — художник-график, педагог. По отношению к описываемому времени автор воспоминаний допускает неточность, утверждая, что Каплун недавно вернулся из Парижа. Возвращение его из поездки по Западной Европе состоялось еще в 1915 г.

[8] *Некрасов Евгений Николаевич* (р. 1902) — живописец, художник кино.

[9] *Барутчев Армен Константинович* (1904—1976) — архитектор.

[10] *АРА* — Американская администрация помощи (American Relief Administration), действовала в период 1919—1923 гг. Оказывала продовольственную и другую помощь европейским странам, пострадавшим во время первой мировой войны.

[11] *Синайский Виктор Александрович* (1893—1968) — скульптор, педагог. Участник осуществления ленинского плана монументальной пропаганды. Памятник Ф. Лассалю, исполненный Синайским, находился до середины 1930-х гг. на Невском проспекте, у здания бывшей Городской думы. Ныне скульптура хранится в ГРМ.

[12] *Савинов Александр Иванович* (1881—1942) — живописец, педагог. С 1922 г. преподавал в Академии художеств в Петрограде.

[13] Автор записок неточно цитирует стихотворение «Верлен и Сезан», у Маяковского: «Бывало — сезон, наш бог — Ван Гог».

[14] *Карев Алексей Еремеевич* (1879—1942) — живописец, педагог. С 1922 г. преподавал в Академии художеств в Петрограде.

Рылов Аркадий Александрович (1870—1939) — живописец-пейзажист, профессор. С 1918 г. преподавал в Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских. Автор многократно переиздававшихся «Воспоминаний».

Матюшин Михаил Васильевич (1861—1939) — живописец, музыкант, издательский деятель, педагог. С 1920-х гг. преподавал в Академии художеств в Петрограде. Организатор и участник группы «Союз молодежи».

Бобровский Георгий Михайлович (1873—1942) — живописец, профессор. С 1921 г. преподавал в Академии художеств в Петрограде.

Вахрамеев Александр Иванович (1874—1926) — живописец, график, педагог. С 1921 г. преподавал в Академии художеств в Петрограде.

15 Члены объединения УНОВИС, известны под другим, более точным, их собственным наименованием — «Утвердители Нового Искусства».

16 *ИНХУК* — Институт художественной культуры — центр изучения новых течений в искусстве, возник в Петрограде—Ленинграде на основе МХК — Музея художественной культуры, существовавшего с 1919 г. в бывшем дворце Мятлевых на Исаакиевской площади. ИНХУК организационно оформился в августе 1923 г., когда его директором был избран К. С. Малевич. С 1925 г. утвержден Совнаркомом как ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры. Руководителями экспериментальных мастерских ГИНХУКА были К. С. Малевич, В. Е. Татлин, М. В. Матюшин и др.

17 *Рождественский Константин Иванович* (р. 1906) — художник декоративно-оформительского искусства.

18 *Савинский Василий Евменьевич* (1859—1937) — живописец, профессор. Продолжатель традиций школы П. П. Чистякова.

19 *Радлов Николай Эрнестович* (1889—1942) — живописец, график, книжный и журнальный иллюстратор, художественный критик, педагог. С 1921 г. преподавал в Академии художеств в Петрограде.

20 А. Е. Карев. «Нева» (1934, ГРМ).

21 А. И. Савинов. «Купание лошадей на Волге» (1908, научно-исследовательский музей Академии художеств России).

22 *Чупятов Леонид Терентьевич* (1890—1942) — живописец, художник театра, педагог.

Приселков Сергей Васильевич (1892—1959) — художник, педагог.

Самохвалов Александр Николаевич (1894—1971) — живописец, иллюстратор, театральный художник, педагог. Член «Круга художников».

Лаппо-Данилевский Александр Александрович (1898—1920) — художник.

Никитин Сергей Александрович (?—1943) — живописец. Член Общества им. А. И. Куинджи.

Малагис Владимир Ильич (1902—1975) — живописец.

Эвенбах Евгения Константиновна (1889—1981) — живописец, иллюстратор, мастер гравюры, педагог. Работала в Ленинградском государственном издательстве под руководством В. В. Лебедева. Внесла значительный вклад в создание книжной графики для детей.

Соколов Петр Иванович (1892—1938) — живописец, график, художник театра, педагог. Участник оформления первых революционных праздников.

23 *Спасский Сергей Дмитриевич* (1898—1956) — поэт, прозаик. В годы Великой Отечественной войны участвовал в работе «Боевого карандаша».

24 *РАБИС* — профсоюз работников искусств.

25 Точное название картины К. С. Петрова-Водкина — «1919 год. Тревога» (1934, ГРМ).

Упоминаемая картина К. С. Петрова-Водкина — «Новоселье. Рабочий Петроград» (1937, ГТГ). Описание этой картины, даваемое автором воспоминаний, имеет с ней мало общего, как и название «Переезд на новую квартиру».

26 Б. М. Кустодиев. «Красавица» (1915, ГТГ).

27 Б. М. Кустодиев. «Портрет Ф. И. Шаляпина» (1922, ГРМ).

28 *Бианки В. В.* Мурзук. Рисунки Е. Чарушина. М.—Л., 1928; *Бианки В. В.* Аскыр. Повесть о Саянском соболе. Рисунки В. Курдова. М.—Л., 1927; *Бианки В. В.* Карабаш. Рисунки Ю. Васнецова. М.—Л., 1929.

29 *Бианки В. В.* Конец земли. Путевые впечатления 1930 г. Рисунки В. Курдова. Л.—М., 1933.

30 *Бианки В.* Лесная газета на каждый год. Рисунки В. Курдова. М.—Л., 1940.

31 «Пощечина общественному вкусу» — литературный манифест, опубликован в одноименном сборнике в Москве в 1912 г.

32 *Матюшин М. В.* Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету. Предисловие М. Эндер. М.—Л., 1932.

33 «Победа над солнцем». Опера А. Крученых. Музыка М. Матюшина. Постановка оперы осуществлена в 1913 г. в Петербурге в театре «Луна-парк».

[34] П. Н. Филонов. «Пир королей» (1912—1913, ГРМ).
[35] П. Н. Филонов. «Портрет жены художника Е. А. Серебряковой» (1922, ГРМ).
[36] *Kziz. J.* Pavel Nicolajvic Filonov. Praha, 1966.
[37] *Глебова Евдокия Николаевна* (1888—1980) — певица, сестра П. Н. Филонова.

В 1988 г. сначала в Государственном Русском музее в Ленинграде, а затем в Москве состоялась большая выставка произведений П. Н. Филонова. В периодической печати вышло много статей о художнике.

[38] В. Е. Татлин. «Матрос» (1911, ГРМ).
[39] *Меерзон Иосиф Александрович* (1903?—1940) — архитектор. Помощник Татлина в создании памятника III Интернационалу.
[40] *Дормидонтов Николай Иванович* (1897—1962) — график, живописец, педагог.
[41] *Шапиро Тевель Маркович* (1898—1983) — архитектор. Помощник Татлина в создании памятника III Интернационалу.
[42] *Мансуров Павел Андреевич* (1896—1938) — художник. Работал в ИНХУКе. С 1928 г. жил за рубежом.
[43] В. В. Лебедев задумал и проиллюстрировал книгу со стихами С. Я. Маршака «Как рубанок сделал рубанок» (Л., 1927).
[44] Точное название серии В. В. Лебедева — «Панель революции» (1922). Эти рисунки выполнены тушью и карандашом. Они находятся в ГТГ, ГРМ и в собрании А. С. Лазо-Лебедевой.
[45] *Митурич Петр Васильевич* (1887—1956) — художник, педагог. В 1920-х гг. вел поиски в так называемой пространственной графике.
[46] *Козлинский Владимир Иванович* (1891—1967) — художник-график. Работал в «Окнах сатиры РОСТА» в Петрограде.
[47] *Бианки В.* Болото. Рисунки Ю. Васнецова. М., 1931.
[48] *Тамби Владимир Александрович* (1905—1955) — художник-график. Работал в Ленинградском государственном издательстве под руководством В. В. Лебедева.
[49] *Тырса Николай Андреевич* (1887—1942) — график, живописец, художник декоративно-прикладного искусства, педагог. Соратник В. В. Лебедева по созданию детской иллюстрированной книги. В 1930-е гг. — инициатор массового тиражирования эстампов. Один из крупнейших мастеров цветной литографии.

Лапшин Николай Федорович (1888—1942) — график, живописец, художник декоративно-прикладного искусства, педагог. Известный иллюстратор и один из создателей научно-художественной детской литературы.

Конашевич Владимир Михайлович (1888—1963) — график, профессор. Один из создателей советской книжной графики. В совершенстве владел искусством восточной живописи тушью на рисовой бумаге.

[50] *Гис Константен* (1802—1892) — французский художник. Искусством начал заниматься в тридцатилетнем возрасте. Учился самостоятельно. Достиг большой выразительности в острых рисунках, в фиксации мимолетного. По словам современника, он был «график-хроникер блеска и нищеты современной женщины». Являлся непревзойденным мастером изображения лошадей, всадников и экипажей.

Соколов Петр Петрович (1821—1899) — живописец, акварелист, рисовальщик. С большим мастерством передавал охотничьи и бытовые сцены. Автор оригинальных иллюстраций к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя и «Запискам охотника» И. С. Тургенева.

[51] *Труцци* — семья цирковых артистов, происходивших из Италии. В описываемое автором время был наиболее знаменит Вильямс Труцци (1889—1931) — дрессировщик лошадей, наездник, режиссер. В 1924—1925 гг. — директор Ленинградского цирка. *Труцци Эмма Яковлевна* (р. 1898) — наездница, дрессировщица лошадей. Особенно известна исполнением номера на кабриолете. С 1969 г. живет в Англии. Жена В. Труцци.
[52] *Маршак С., Лебедев В.* Цирк. Л., 1925; *Лебедев В.* Верхом. М.—Л., 1928. Обе упоминаемые В. Курдовым книги созданы всецело по замыслу художника. Об этом рассказал автору этих строк С. Я. Маршак: «В работе с Лебедевым инициатива исходила то от меня, то от него. В книжках «Цирк» и «Мы военные» я писал стихи, как подписи к лебедевским рисункам».
[53] *«Дядя Ваня»* (Лебедев Иван Владимирович, 1879—1950) — атлет, арбитр чемпионатов борьбы, цирковой конферансье.

Лустало Эрнест Иванович (р. 1897) — спортсмен, тренер.

[54] *Князев Иван Александрович* (р. 1913) — спортсмен, арбитр. Пятикратный чемпион СССР по боксу.

[55] *Лазо-Лебедева Ада Сергеевна* (1919—1993) — дочь героя гражданской войны С. Г. Лазо, жена В. В. Лебедева.

[56] *Чарушин Никита Евгеньевич* (р. 1934) — график, иллюстратор, педагог. Мастер анималистического рисунка. Его иллюстрации неоднократно отмечены премиями и дипломами на конкурсах и выставках на родине и за рубежом. Сын Е. И. Чарушина.

[57] *Пискунов Константин Федотович* (1905—1981) — издательский работник. Директор издательства «Детская литература».

Алянский Самуил Миронович (1891—1974) — издательский работник, художественный редактор многих книг, иллюстрированных В. В. Лебедевым в послевоенные годы.

[58] *Замирайло Виктор Дмитриевич* (1868—1939) — художник, педагог. Был помощником М. А. Врубеля при реставрации росписей Кирилловской церкви. Оригинальный мастер русской графики.

[59] *Корнилов Петр Евгеньевич* (1896—1984) — историк русского искусства, музейный работник, критик, педагог, коллекционер.

[60] Переведенная Н. А. Тырсой книга Амбруаза Воллара «Ренуар» была издана в Ленинграде в 1934 г.

[61] Н. А. Тырса. «Букет» (1939, ГРМ).

[62] Плакаты «Боевого карандаша», выполненные Н. А. Тырсой, — «Урожай» (1941, ГРМ), «Тревога» (1942, ГРМ).

[63] Из письма В. М. Конашевича С. М. Алянскому от 17 января 1963 г. — *Конашевич В. М.* О себе и о своем деле. М., 1968. С. 390.

[64] *Пунин Николай Николаевич* (1888—1953) — искусствовед, критик, историк и теоретик искусства, профессор.

Белогруд Андрей Евгеньевич (1875—1933) — архитектор, профессор.

Школьник Иосиф Соломонович (1883—1926) — живописец, художник театра, директор Декоративного института.

Декоративный институт — центр по вопросам теории и практики декоративного искусства. Существовал в Петербурге—Ленинграде в конце 1910-х—1920-х гг.

[65] *Таран Андрей Иванович* (1886—1967) — художник, член группы «13».

[66] *Радлов Сергей Эрнестович* (1892—1958) — режиссер. Брат Н. Э. Радлова.

[67] *Ермолаева Вера Михайловна* (1893—1938) — художник, педагог. Работала в Витебском художественно-практическом институте. Член объединения УНОВИС. С середины 1920-х гг. работала в Ленинграде как оформитель и иллюстратор детской книги.

Суетин Николай Михайлович (1897—1954) — художник декоративно-прикладного искусства, художник-оформитель выставок. Член объединения УНОВИС. С 1932 г. — главный художник Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова. В 1937 г. за оформление Советского павильона на международной выставке в Париже удостоен Гран-при.

Лепорская Анна Александровна (1900—1982) — художник декоративно-прикладного искусства. С 1940 г. работала на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова, создала новые формы декоративных ваз, сервизов, отдельных предметов.

[68] В приведенных словах К. С. Малевича допущена неточность. Поставленная в Петербурге в театре «Луна-парк» в 1913 г. трагедия В. В. Маяковского называлась «Владимир Маяковский», а не «Победа над солнцем». Эта трагедия, как и опера А. Е. Крученых, была подготовлена и осуществлена на одной и той же сценической площадке «Луна-парка».

[69] *АХРР* (Ассоциация художников революционной России) — возникла в 1922 г. Представители АХРР опирались на традиции художников-передвижников, стремились к созданию произведений, понятных народу и правдиво передающих жизнь. Развивали принципы «художественного документализма» и «героического реализма». В их творчестве наряду с ценными традициями проявлялись также тенденции бытописательства и натурализма. В ассоциацию входили художники И. И. Бродский, М. Б. Греков, Б. В. Иогансон, Н. А. Касаткин, А. М. Герасимов, Ф. С. Богородский и др.

[70] Выписки из протоколов ГИНХУКа. Машинописная копия хранится в архиве В. И. Курдова.

[71] *Чашник Илья Григорьевич* (1902—1929) — художник.

[72] *Бианки В.* Где раки зимуют. Рисунки В. Курдова. М.—Л., 1930; *Киплинг Р.* Сказки. Рисунки В. И. Курдова. Л., 1980.

[73] Кубические натюрморты, написанные В. И. Курдовым в 1926—1927 гг.: «Кринка», «Висячая лампа», «Балалайка», «Валенок», «Самовар медный» (все — ГРМ).

[74] *Неменова Герта Михайловна* (1906—1986) — художник. Первая жена В. И. Курдова.

[75] *«Чиж»* — детский журнал, издававшийся в 1930—1934 гг. в Ленинграде; ОГИЗ — отделение Государственного издательства.

[76] М. Ф. Ларионов. «Розовый куст» (ГРМ); Н. С. Гончарова. «Коробейники» (вероятно, речь идет о ее картине «Крестьяне» — ГРМ).

Добычина Надежда Евсеевна (1884—1950) — издательский деятель, коллекционер.

[77] *Григорьев Борис Дмитриевич* (1886—1939) — живописец, рисовальщик, педагог. После 1919 г. жил за рубежом.

[78] *Пакулин Вячеслав Владимирович* (1900—1951) — живописец.

«Круг художников», возникший в 1926 г., ставил «своей задачей объединение всех молодых художественных сил Ленинграда и работу над созданием современной картины». «Круг» — одно из наиболее крупных обществ художников 1920-х гг. (около 50 членов). В его основе — принцип коллективизма в обсуждении творчества, поиск пути «к решению монументальных задач». «Кругу» были свойственны острая современность исканий и увлечение формотворчеством. Называя среди «круговцев» только живописцев, автор «Записок» допускает неточность. В «Круг» входили также и скульпторы Б. Е. Каплянский, М. М. Суцкевер, Н. И. Хлестова.

[79] *Осолодков Петр Алексеевич* (1898—1942).

Загоскин Давид Ефимович (1900—1941).

Фрумак Рувим Залманович (1905—1978).

Зайцев Александр Дмитриевич (1903—1982).

Русаков Александр Исаакович (1898—1952).

Ведерников Александр Семенович (1898—1975).

[80] *Тышлер Александр Григорьевич* (1898—1980) — живописец, художник театра, график.

С. Я. Адливанкин не являлся членом ОСТ, как пишет автор «Записок», а входил в объединение НОЖ (Новое общество живописцев).

Автор «Записок» ошибочно утверждает, что «Круг художников» воспитал А. Ф. Пахомова. Во-первых, Пахомов уже был сложившимся мастером, когда вступил в это объединение. Во-вторых, именно творчество Пахомова производило впечатление на его коллег по «Кругу», а не наоборот.

[81] В. В. Пакулин. «Жница» (1926—1927, ГРМ). А. Ф. Пахомов. «Жница» (1929, ГРМ).

[82] Среди упоминаемых автором художественных обществ названы и образовавшиеся до революции, например «Независимые» (полное и точное название — «Товарищество независимых»), которое создал Я. А. Чахров, ученик И. Е. Репина. Это общество возникло в Петербурге из стремления к независимости как от официальных правительственных кругов, так и от разных модных течений. В «Товарищество независимых» и в состав «Общины художников», появившейся тогда же, в 1910-е гг., входило значительное число живописцев-реалистов: А. М. Любимов, А. И. Вахрамеев, М. П. Бобышев, Г. К. Савицкий и др.

К объединениям, существовавшим в советское время в Ленинграде, относится, наряду с «Кругом художников», группа «16-ти» (название от числа участников их первой совместной выставки). Объединение АХРР возникло в Москве, «УНОВИС» — в Витебске, объединение новых видов художественного труда «Октябрь» неточно названо автором среди ленинградских обществ художников. «Октябрь» был организован в 1928 г. в Москве, включал в себя большей частью москвичей, причем не только мастеров изобразительного искусства, но и фото- и киномастеров. Членами «Октября» являлись А. А. Дейнека, Г. Г. Клуцис, С. М. Эйзенштейн и др.

[83] *«Маковец»* — объединение московских художников в первой половине 1920-х гг. Маковец — название холма, на котором находится Троице-Сергиева лавра. Члены этого объединения обращались к символике, к философскому (нередко идеалистическому) содержанию образов. Опирались на традиции европейского романтизма, русской средневековой живописи и народной картинки. Ряду мастеров был свойствен поиск монументальности. Среди его представителей — С. В. Герасимов, Л. Ф. Жегин, Н. М. Чернышев, В. Н. Чекрыгин и др.

«Бытие» — общество художников, окончивших московский ВХУТЕМАС. Провозгласив лозунг «За реализм», работали в духе постсезаннизма, отрицали традиции отечественного

искусства второй половины XIX в. В его состав входили Ф. С. Богородский, П. П. Соколов-Скаля, П. Д. Покаржевский и др.

Объединение «4 искусства» (живопись, скульптура, графика, архитектура) включало в себя крупных мастеров: П. В. Кузнецова, В. И. Мухину, М. С. Сарьяна, А. И. Кравченко и др. Опиралось на традиции живописного реализма и французского искусства. Одной из важных проблем считало достижение высокого уровня художественной культуры.

ОМХ — Общество московских художников, существовало с 1928 г. Утверждало принцип действенного включения искусства в жизнь. В его ряды входили И. И. Машков, С. В. Герасимов, А. А. Осмеркин и др.

[84] Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

[85] Из статьи Н. Пунина «Общий характер выставки» к каталогу юбилейной выставки «Художники РСФСР за 15 лет». Л., 1932. С. 14, 15, 21.

[86] И. И. Бродский. «В. И. Ленин в Смольном» (1930, ГТГ).

[87] Речь идет о картине Рембрандта «Ночной дозор» (1642, Рейксмюсеум, Амстердам).

[88] *Клячко Лев Моисеевич* (1873—1934) — журналист, книгоиздательский деятель 1920-х гг. Владелец издательства «Радуга» (1922—1931), которое играло видную роль в развитии иллюстрирования и оформления детской книги.

[89] *Бучкин Петр Дмитриевич* (1886—1965) — живописец, график, профессор.

[90] *Пантелеев—Пахомов* — этот приведенный В. И. Курдовым пример не самый характерный для творческого союза художника с писателем. На самом деле А. Ф. Пахомов больше и теснее сотрудничал с С. Я. Маршаком.

[91] *«Еж»* — журнал для детей. Издавался в Ленинграде (1928—1935).

[92] Название книги, которую для Нью-Йоркского клуба редких изданий иллюстрировал по конкурсу 1932 г. Н. Ф. Лапшин,— «Путешествие Марко Поло» («The Travels of Marco Polo»), книга с его рисунками напечатана в 1934 г. в Нью-Йорке.

[93] *Зусман Леонид Павлович* (1906—1984) — художник, член ОСТ.

[94] *Шварц Е.* Печатный двор. — Искусство кино, 1962, № 9.

[95] «Строителям дорог», точнее, «Строителям грядущего» — стихи Н. А. Заболоцкого к кантате Н. И. Пейко.

[96] *Введенский А.* Конная Буденного. Рисунки В. Курдова. М.—Л., 1931.

[97] *Курдов В.* Пограничники. Рисунки автора. Л., 1936.

[98] *Одулок Тэкки* — Спиридонов Николай Иванович (1906—1938).

[99] *Габбе Тамара Григорьевна* (1903—1960).

Задунайская Зоя Моисеевна (1903—1983).

Любарская Александра Иосифовна (р. 1908).

Чуковская Лидия Корнеевна (р. 1907).

[100] *Курдов В.* Кавалерия. М.—Л., 1931.

Киплинг Р. Рикки-Тикки-Тави. Рисунки В. Курдова. Л., 1934.

[101] *Формозов Александр Николаевич* (1899—1973) — биолог, биогеограф, художник-анималист, профессор.

[102] *Лебедев В.* Охота. Рисунки автора. Л., 1925; *Пахомов А.* Лето. Альбом картин. М., 1927; *Чарушин Е.* Вольные птицы. М., 1929; *Чарушин Е.* Разные звери. М., 1929; *Порет А.* Как победила революция. М., 1930; *Введенский А., Ермолаева В.* Рыбаки. М.—Л., 1930; *Самохвалов А.* Водолазная база. М., 1928.

[103] *Ровинский Дмитрий Александрович* (1821—1895) — историк искусства, коллекционер. Издал знаменитые «Русские народные картинки» (1881—1893), «Словарь русских гравированных портретов» (1886—1889), «Словарь русских граверов» (1895).

[104] *Скотт В.* Айвенго. Рисунки В. Курдова. Л., 1936.

Одулок Тэкки. Жизнь Имтеургина Старшего. Автолитографии В. Курдова. Л., 1934.

[105] *Мочалов Сергей Михайлович* (1902—1957) — гравер, педагог.

[106] *Лисенков Евгений Григорьевич* (1885—1954) — искусствовед, педагог. Возглавлял отдел гравюры в ГЭ.

[107] *Успенский Александр Александрович* (1892—1942) — график, художник декоративно-прикладного искусства, педагог.

[108] *Панков Константин Леонидович* (1910—1944) — ненецкий художник.

[109] *В. Г. Тан* (Н. А. Тан) — Владимир Германович Богораз (1865—1936) — этнограф, писатель, общественный деятель.

[110] *Бруни Лев Александрович* (1894—1948) — живописец, график, монументалист, профессор.

Бианки В. Лесная газета на каждый год. Рисунки Л. Бруни, П. Соколова, Н. Тырсы, Т. Шишмаревой, Е. Эвенбах. М.—Л., 1928.

[111] *Маршак С.* Доска соревнования. Рисунки В. Лебедева. М., 1931.

[112] *Вотяки* — старое название удмуртов.

[113] Имеется в виду статья Е. Чарушина «Генерал с бородой», опубликованная в журнале «Детская литература» (1940, № 1-2).

[114] *Ватагин Василий Алексеевич* (1884—1969) — скульптор, график, профессор. Автор работ научно-познавательного характера для Музея зоологии университета и Музея Ч. Дарвина в Москве.

Комаров Алексей Никонорович (1879—1977) — график.

[115] *Смирнова Н.* Как мишка большим медведем стал. Рисунки Е. И. Чарушина. М.—Л., 1929.

[116] *Маршак С.* Детки в клетке. Рисунки Е. Чарушина. Л., 1935.

[117] *Дриянский Е.* Записки мелкотравчатого. М., 1930.

Упомянутые «Записки» написаны в 1850-е гг., название нуждается в уточнении. Мелкотравчатыми на охотничьем языке назывались те охотники, которые держали не более десятка собак и охотились с ними без гончих.

[118] *Ризнич Иван Иванович* (р. 1908) — график-анималист, живописец по фарфору.

[119] *Браз Иосиф Эммануилович* (1872—1936) — живописец, график, педагог.

[120] *«Балаганчик»* — театр-кабаре в Петрограде—Ленинграде в первой половине 1920-х гг., позднее — кинотеатр.

[121] *Курдов Лев Иванович* (1911—1961) — радиоинженер, доцент.

[122] *Толстой Л.* Три медведя. Автолитография Ю. Васнецова. М.—Л., 1935; *Ершов П.* Конек-горбунок. Автолитографии Ю. Васнецова. Л., 1935.

[123] М. А. Врубель. «Тридцать три богатыря» (1901, ГРМ).

Сапунов Николай Алексеевич (1880—1912) — живописец, театральный художник.

[124] *Васнецов Аполлинарий Михайлович* (1856—1938) — живописец, график, педагог, член ТПХВ.

Шесть Васнецовых — это, кроме самого Юрия Алексеевича и А. М. Васнецова, Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926), дочь Ю. А. Васнецова Елизавета Юрьевна (р. 1937), Андрей Владимирович Васнецов (р. 1924), Ирина Ивановна Васнецова (р. 1927).

[125] *Бах Роберт Романович* (1859—1933) — скульптор, профессор.

[126] Выставка произведений Ю. А. Васнецова состоялась в ГРМ в 1979 г.

[127] А. Ф. Пахомов. «Сенокос» (1925, Институт Карнеги, Питтсбург).

[128] *Тургенев И.* Бежин луг. Рисунки А. Пахомова. М.—Л., 1936.

[129] *Кругов Г.* Коса. Рисунки А. Пахомова. М., 1929; *Маршак С.* Мастер-ломастер. Рисунки А. Пахомова. М.—Л., 1930; *Шварц Е.* Ведро. Рисунки А. Пахомова. М., 1929.

[130] *«Жизнь искусства»* — журнал издавался в Петрограде—Ленинграде (1918—1929). *«Рабочий и театр»* — журнал издавался в Ленинграде (1924—1936).

[131] Автор допускает неточность, утверждая, что рисовать по памяти Пахомову было малоинтересно. Именно на рисовании по памяти основан самый известный цикл литографий А. Ф. Пахомова «Ленинград в дни блокады», о чем неоднократно писал и сам Пахомов в книге «Про свою работу» (Л., 1971).

[132] Речь идет о картине В. И. Сурикова «Меншиков в Березове» (1883, ГТГ).

[133] Произведения А. Ф. Пахомова и В. В. Пакулина были показаны на Всесоюзной выставке живописи, графики, скульптуры и архитектуры «Великая Отечественная война», открытой с ноября 1942 г. до конца 1943 г. в Москве, в ГТГ.

[134] Речь идет об автолитографиях А. Ф. Пахомова из серии «Ленинград в дни блокады»: «В очаге поражения», «На Неву за водой», «В стационар» (все—1942). Эти отпечатки находятся в ГТГ, ГРМ и ряде других хранилищ.

[135] *Парголово* — пригородный поселок, где жил А. Ф. Пахомов.

[136] *Толстой Л.* Филипок. Рисунки А. Пахомова. Л., 1972.

[137] Точное название росписи А. Ф. Пахомова во Дворце культуры им. Первой пятилетки в Ленинграде — «Хоровод детей всех наций» (не сохранилась). Вариант росписи конца 1920-х гг. находится в ГРМ.

Пахомов Андрей Алексеевич (р. 1947) — график, живописец, педагог. Учился в Ленин-

градском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина у отца, А. Ф. Пахомова.

[138] *Толстой Л. Н.* Три калача и одна баранка. Рассказы из «Азбуки». Рисунки А. Ф. Пахомова. Л., 1975.

[139] *Шевяков Григорий Романович* (1905—?) — художник. В 1939—1940 гг. участвовал в работе «Боевого карандаша».

[140] *Пинегин Николай Васильевич* (1883—1940) — художник, писатель, исследователь Севера.

[141] *Устинов Николай Александрович* (р. 1937) — график.

Никольский Георгий Евлампиевич (1906—1973) — график.

[142] *Соколов-Микитов И.* Избранные произведения. Рисунки В. Курдова. Л., 1950.

[143] *Соколов-Микитов И.* Звуки весны. Рисунки В. Курдова. Л., 1969. В этот сборник входит рассказ «Березовый ток», о котором идет речь.

[144] *Никитин Н.* Северная Аврора. М., 1950.

[145] *Лихарев Борис Михайлович* (1906—1962) — поэт.

Гитович Александр Ильич (1909—1966) — поэт, переводчик.

Дудин Михаил Александрович (р. 1916—1993) — поэт.

Холопов Георгий Константинович (р. 1931) — писатель.

[146] *Горышин Глеб Александрович* (р. 1931) — писатель. Будучи редактором журнала «Аврора», впервые опубликовал страницы из воспоминаний В. И. Курдова.

[147] *Териоки* — поселок на побережье Финского залива. Ныне — город Зеленогорск.

[148] *Площадь Воровского* — ныне носит свое историческое название — Исаакиевская площадь.

[149] *«Новый Сатирикон»* — сатирический иллюстрированный журнал, издававшийся в Петербурге—Петрограде (1913—1918).

«Смехач» — сатирический иллюстрированный журнал, издававшийся в Москве (1924—1928).

«Бегемот» — сатирический иллюстрированный журнал, издававшийся в Ленинграде (1924—1928).

Радаков Алексей Александрович (1879—1942) — художник.

[150] *«Аполлон»* — иллюстрированный журнал по вопросам изобразительного искусства, театра, музыки, литературы. Выходил в Петербурге в 1909—1917 гг.

[151] *Стравинский И.* Диалоги. М., 1971.

[152] *Власов Борис Васильевич* (1936—1981) — график-станковист, иллюстратор. Сын В. А. Власова и Т. В. Шишмаревой.

[153] *Каплан Анатолий Львович* (1902—1980) — график, художник-керамист.

[154] Г. С. Верейский исполнил портреты В. И. Курдова в 1942 и 1946 гг.

[155] *Мещерский Арсений Иванович* (1834—1902) — живописец.

Клевер Юлий Юльевич (1850—1924) — живописец, профессор.

Лагорио Лев Феликсович (1827—1905) — живописец, профессор.

[156] *Двораковский Валерий Дмитриевич* (1904—1979).

[157] *Общество поощрения художников* (ОПХ) возникло в Петербурге в 1821 г., с 1875 г. — Общество поощрения художеств. Организовывало выставки и конкурсы, приобретало произведения, награждало медалями, отправляло художников за границу для продолжения образования. Имело рисовальную школу.

[158] *Роллан Р.* Кола Брюньон. Автолитографии Е. Кибрика. Л., 1936; *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города. Автолитографии А. Самохвалова. М.—Л., 1935; *Мопассан Г. де.* Милый друг. Автолитографии К. Рудакова. Л., 1936; *Бианки В.* Снежная книга. Иллюстрации Н. Тырсы. Л., 1926; *Бианки В.* Лесные домишки. Иллюстрации Н. Тырсы. Л., 1935.

[159] *Лебедева Сарра Дмитриевна* (1892—1967) — скульптор, педагог. Первая жена В. В. Лебедева.

Суворов Петр Иванович — исследователь техники гравюры и литографии.

[160] В. И. Курдов. «По дорогам войны» (серия литографий, 1942—1944, ГТГ, ГРМ, другие музеи).

[161] *Судаков Владимир Михайлович* (р. 1912) — художник, педагог.

[162] *Ермолаев Борис Николаевич* (1903—1982) — график.

[163] *Ветрогонский Владимир Александрович* (р. 1923) — художник-рисовальщик, акварелист, литограф, иллюстратор, профессор.

[164] *Вильнер Виктор Семенович* (р. 1925) — график.

Разинков Юрий Федорович (р. 1940) — график.

Меньшиков Владимир Михайлович (р. 1933) — график-станковист, плакатист, иллюстратор.

Данилов Анатолий Васильевич (р. 1944) — график.

[165] *Гальба Владимир Александрович* (1908—1984) — график, плакатист, иллюстратор.

Ец Иосиф Моисеевич (1906—1941) — график-станковист, иллюстратор, плакатист.

Муратов Николай Евгеньевич (1908—1993) — рисовальщик, плакатист, иллюстратор.

Петров Юрий Николаевич (1904—1944) — график-станковист, иллюстратор, плакатист, художественный редактор.

[166] *Астапов Иван Степанович* (1905—1982) — график-станковист, иллюстратор, плакатист, живописец.

[167] *Хлестова Надежда Ивановна* (1889—1942).

Суцкевер Михаил Максимович (1896—1942).

[168] *Юдовин Соломон Борисович* (1892—1954) — гравер.

Стрекавин Александр Алексеевич (1889—1980).

[169] *Герец Михаил Петрович* (1900—1942).

[170] *Казанцев Анатолий Алексеевич* (1908—1984) — живописец, профессор.

[171] *Блинков Александр Александрович* (р. 1911) — живописец, педагог. В годы Великой Отечественной войны был в партизанском отряде в тылу врага.

[172] *Ксенофонтов Тимофей Иванович* (р. 1912) — живописец, график.

Прошкин Виктор Николаевич (1906—1983) — живописец, профессор. Во время Великой Отечественной войны был ответственным секретарем ЛОСХа.

Прошкин Анатолий Николаевич (1907—1989) — живописец.

[173] *Бабочкина Галина Андреевна* (1914—1988) — педагог, доцент. Сестра актера Б. А. Бабочкина, жена В. И. Курдова.

[174] В. И. Курдов. Литографии «Комсомольцы приехали» (1965), «Даешь целину» (1974), «Разговор» (1974), «Танцы при луне» (1975).

[175] *Курдов В. И.* «На целине». Акварели и литографии. Л., 1981.

[176] *«Калевала»* — карело-финский народный эпос.

[177] *Руны* — эпические песни, из которых состоит «Калевала». Начали возникать в эпоху родового строя. Исполнение рун нередко сопровождалось игрой на музыкальном инструменте — кантеле.

[178] *Галлен-Каллела Аксели* (1865—1931) — финский живописец. Его образы «Калевалы» трактованы в героико-фантастическом духе.

[179] *Порет Алиса Ивановна* (1902—1984) — художник. Участвовала в оформлении первого советского издания «Калевалы» (1933).

Мечев Мюд Мариевич (р. 1929) — график, иллюстратор. Иллюстрировал «Калевалу» в 1956, 1975, 1978 гг. Почетный член общества «Калевала-сеура».

Бородкин Осмо Павлович (1913—1949) — художник. Иллюстрировал «Калевалу» в 1947—1948 гг. Жил и работал в Петрозаводске.

Стронк Георгий Адамович (р. 1910) — живописец, график. Иллюстрировал «Калевалу» в 1956 г. и к 150-летию ее первого издания.

Юфа Тамара Григорьевна (р. 1937) — график, художник театра. Неоднократно иллюстрировала «Калевалу».

[180] *Бубрих Дмитрий Владимирович* (1890—1949) — языковед, исследователь финно-угорских языков.

[181] *Лёнрот Элиас* (1802—1884) — финский фольклорист. Впервые записал руны «Калевалы» со слов народного песнопевца Перттунена. Опубликовал «Калевалу» в 1835 и 1849 гг.

[182] *Азадовский Марк Константинович* (1888—1954) — фольклорист, литературовед, этнограф, профессор.

[183] *Грин Эльмар* (Якимов Александр Васильевич, р. 1909) — писатель.

[184] Калевала. Рисунки В. Курдова. М., 1956.

[185] *«Атенеум»* — художественный музей в Хельсинки.

[186] *Петров Всеволод Николаевич* (1912—1978) — искусствовед, критик, историк искусства.

[187] И. Е. Репин. «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года, в день столетнего юбилея со дня его утверждения» (1903, ГРМ). Среди изображенных в картине упоминаемый В. Н. Петровым член Государственного совета генерал-инженер Николай Павлович Петров (1836—1920).

[188] *Криммер Эдуард Михайлович* (1900—1974) — график, художник декоративно-прикладного искусства.

[189] Литографированный портрет С. С. Прокофьева исполнен Г. С. Верейским в 1927 г.

[190] Речь идет о произведениях Г. Н. Попова — симфонии на испанские темы (1936) и о поэме «Былина про Ленина». Слова и напев сказителя И. Конашкова (1950).

[191] Ф. А. Бруни. «Медный змий» (1841, ГРМ), К. П. Брюллов. «Последний день Помпеи» (1833, ГРМ), Ф. А. Васильев. «Оттепель» (1871, ГРМ), В. Г. Петров. «Птицелов» (1870, ГТГ), И. И. Шишкин. «Рожь» (1878, ГТГ).

[192] Г. И. Семирадский. «Фрина на празднике бога морей Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ).

В. И. КУРДОВ И ЕГО ВОСПОМИНАНИЯ

Помогая встрече читателей с воспоминаниями Валентина Ивановича Курдова, одного из видных мастеров русского изобразительного искусства, следует прежде всего познакомить читателей с его творческим путем. Такая необходимость возникает из-за отсутствия единого обобщающего исследования о творчестве художника. Большинство статей в периодической печати и искусствоведческих очерков к альбомам сообщают сведения, главным образом, об отдельных сторонах деятельности В. И. Курдова, например как создателя новой формы агитационной графики или как талантливейшего иллюстратора, как замечательного мастера эстампа или как автора прекрасных станковых акварелей и рисунков. Добавим, что и коллеги В. И. Курдова не все знают, сколь обширны творческие интересы и как значительны достижения на его более чем шестидесятилетнем творческом пути.

Побудительной причиной написания нашего очерка является и то, что автор воспоминаний меньше говорит о собственной работе, чем о трудах своих современников, учителей и товарищей. Такая сдержанность суждений В. И. Курдова о своих произведениях вызывает необходимость ознакомления читателей с творчеством его как художника. Очерк пути Курдова поможет ярче ощутить оригинальность творческих устремлений этого незаурядного графика и живописца.

И, наконец, еще одной важной причиной, названной последней по порядку, но не последней по своему значению, являются наши встречи и беседы с художником на протяжении нескольких десятилетий, что позволило опереться на обширный материал при создании предлагаемого читателю очерка.

Валентин Иванович Курдов родом из семьи, связанной с революционно-демократическими традициями русской культуры. И этим многое сказано.

В. И. Курдов начал заниматься искусством в первые годы революции, живя на Урале — в Перми и Екатеринбурге. В 1923 году он уехал в Петроград и поступил учиться на живописный факультет ВХУТЕИНа (бывшей Академии художеств). Тогда еще только начинали формироваться советское искусство и новые традиции обучения в художественной школе. Профессор М. В. Матюшин, который вел оригинальные поиски в живописи и в музыке, помог одаренному уральскому юноше в освоении художественной культуры. Занятия проходили в сложной обстановке соперничества разных группировок и направлений в искусстве. Курдов на собственном опыте ознакомился и с системой сферической перспективы и трехцветкой К. С. Петрова-Водкина, и с уроками кубизма К. С. Малевича, узнал принципы школы П. Н. Филонова. Но среди его учителей были и последовательные продолжатели реалистических традиций — А. А. Рылов, А. И. Савинов, В. Е. Савинский.

Яркая творческая индивидуальность В. И. Курдова заметна уже в ранних произведениях. Они отразили определенную сложность в развитии и становлении молодого художника, характерную вообще для советского искусства 1920-х годов. В серии его рисунков тушью «Уличные тоговцы» (1925) острота наблюдения сочетается с интересной графической разработкой фактуры листа. Особенно выразительны такие листы, как «Торговец шнурками» и «Торговец швабрами», запечатлевшие колоритный уличный быт. Эти малоизвестные ранние рисунки художника оригинальны по своему решению и вполне достойны стоять в ряду известных серий о нэпе В. В. Лебедева, В. И. Козлинского, М. М. Черемных.

Среди немалого числа видных мастеров, с которыми тогда встречался и работал рядом В. И. Курдов, сам он со всей решительностью выделяет Владимира Васильевича Лебедева. Этот яркий рисовальщик, плакатист, живописец, основоположник детской книжной графики помог формированию целой плеяды талантливых художников — и среди них А. Ф. Пахомов,

Ю. А. Васнецов, Е. И. Чарушин и В. И. Курдов. Питомцы лебедевской школы образовали могучую когорту мастеров города на Неве.

Принадлежность В. И. Курдова к одному из крупных явлений советской художественной культуры — школе Лебедева — нужно особенно подчеркнуть. Заметим, что сам художник склонен именовать эту ветвь ленинградских мастеров иначе — не школа, а течение. Он опирается на авторитет историка искусства В. Н. Петрова и в доказательство приводит в главе о нем фрагмент из неопубликованной рукописи. Однако убедительнее, на наш взгляд, не это новое название, а более распространенное, хотя и традиционное, определение — школа Лебедева. Уточним лишь, что речь здесь идет не об учебной системе, но о творческой группе художников, объединенных общими взглядами в искусстве.

К названным выше представителям лебедевской школы следует добавить еще Е. К. Эвенбах, Ю. Н. Петрова, М. М. Цехановского. Все они не похожи друг на друга, самобытны и разносторонне развиты как графики. Думается, будет справедливо выделить среди них как особенно типичных и вместе с тем весьма оригинальных мастеров Пахомова, Курдова и Петрова — авторов замечательных серий станковых рисунков и эстампов, выдающихся иллюстраторов и интересных плакатистов.

Лебедев учил не замыкаться в мире иллюстраций, требовал глубже всматриваться в жизнь. Как первая заповедь — быть на уровне большого искусства — запомнились его слова: «Художник должен иметь свой роман с жизнью», а это и должно провоцировать желание работать, желание выразить свою любовь средствами искусства. При этом Лебедев подчеркивал, что художнику нужно быть не только полезным, но даже необходимым для своего государства, он должен найти свое место в жизни.

Искал свое выражение в искусстве и молодой Курдов. Стремился разгадать формулу «сделанности», утверждавшуюся П. Н. Филоновым, но остро почувствовал аскетизм этой системы, ее отвлеченность и трагизм. Ему было чуждо и татлинское отрицание станкового искусства. Мастер, умевший все сделать своими руками, Владимир Евграфович Татлин звал всех в художественную промышленность. Однако его критика живописи напоминала бытовой разговор. Горько и желчно он заявлял: «Вот картина. Зачем? Под ней лишь клопы заводятся. . .» Это не убеждало.

Сложнее оказалась встреча с кубизмом и знакомство с Казимиром Малевичем. Курдов изучал кубизм, что сопровождалось «консилиумом» с постановкой «диагноза». Это были термины самого Малевича. Но до определения «прибавочного элемента» — того характерного, что несет в себе творчество каждого художника, дело у них так и не дошло. От тех лет остался десяток кубистических натюрмортов, написанных Курдовым. Ряд из них обнаруживает живописную ценность эксперимента. О некоторых итогах сам художник говорил так: «Занимаясь у Малевича, я ничего не хотел принимать на веру, мне хотелось все проверить по натуре. . . Тогда же я почувствовал неодолимую тягу к предметному образному миру». Мысль, близкая лебедевским наблюдениям: «Оценить прелесть и сущность предмета можно только изголодавшись по нему».

Проявившееся стремление Курдова к предметности помогло, по его выражению, «обрести земную твердь» и укрепило в работе над иллюстрациями. На него произвело огромное впечатление смелое новаторство Лебедева на пути книжного искусства.

«Новую книгу должны делать новые художники» — в этом Лебедев как основоположник советской книжной графики для детей не сомневался. Потому он и его ближайшие коллеги-единомышленники настойчиво искали молодых авторов, которые могли бы оригинально, непредвзято решать задачи иллюстрирования. Одним из тех, на кого пал лебедевский выбор, был В. И. Курдов.

В двадцатые годы складывалась советская литература, рождалось новое, неизвестное ранее явление — книга для детей. Росла многомиллионная читательская аудитория, которой требовались совсем иные издания, непохожие на те, что предназначались для дореволюционных привилегированных богатых семей, для узкого круга избранных. В архив прошлого сдавали тогда слащавые сказочки, благополучные историйки вместе с их умильными героями, с феями и принцессами из журнала «Задушевное слово», восторгавшегося опусами Лидии Чарской, сконцентрировавшими в себе всю эту конфетную «красоту».

Сыгравшая значительную роль в два первых десятилетия XX века графика «Мира искусства» с ее ориентировкой на украшательство книги была слишком стилизованной и рафинированной. Новую жизнь, новое содержание невозможно было выразить средствами чрезмерно утонченного, поглощенного ретроспективностью искусства. Примерно таков был

ход мысли Лебедева с его решительным неприятием мирискуснического наследия. Остро чувствуя характер времени, он частично использовал в книжной графике предельно четкий, силуэтно-плакатный язык своих знаменитых революционных «Окон сатиры РОСТА». Лебедев ввел яркую предметность изображения, полновесную жизненность образов с особой эмоциональностью и динамизмом передачи движений. Вместо причудливой линейности, изощренной орнаментации, многочисленных деталей, чрезмерной каллиграфичности «Мира искусства» в рисунок детской книги вошла весомая материальность современного мира, пластически выразительная и лаконичная в цвете. В иллюстрациях отчетливо выделено главное. Изображения пронизаны игрой, движением, близкими и доступными юным читателям-зрителям.

Рядом с Лебедевым успешно работали его ближайшие соратники — замечательные художники Н. А. Тырса и Н. Ф. Лапшин. Высокие достижения показали и те, кого называли учениками Лебедева: А. Ф. Пахомов, Е. И. Чарушин, Ю. А. Васнецов.

В таком созвездии художественных имен рано засверкало разностороннее дарование В. И. Курдова. Обрести и сохранить оригинальное лицо возле таких «силачей» книжной графики было не так-то просто. Самобытной натуре Курдова это удалось. Широк диапазон его творчества как иллюстратора: отечественная, зарубежная классика и современная литература. Это было по плечу лишь самому Лебедеву и Пахомову. С равной глубиной проникновения и мастерством Курдовым были исполнены рисунки к карело-финскому народному эпосу «Калевала», к одному из самых популярных романов Вальтера Скотта — «Айвенго», к экзотическим сказкам Р. Киплинга и к таким подлинно русским произведениям, как рассказы и повести И. Соколова-Микитова. А если добавить к этому еще иллюстрации к многочисленным рассказам В. Бианки, проникнутые глубокой любовью к родной природе, и удивительные по своему поэтическому чувству жизни северного народа литографии к чукотской повести Тэкки Одулока «Жизнь Имтеургина Старшего», то будут очевидны широта дарования художника и его высокая культура.

Свежесть, непосредственность восприятия мира присущи книжной графике Курдова, что проявляется не только в изображении людей, но и всего живущего в горах и пустынях, среди полей и лесов, в морях и реках. Острота почерка художника видна и в его графических и акварельных иллюстрациях. В первых привлекает оригинальная (отличающая Курдова от всех других мастеров), энергичная манера рисунка тушью, пером, с богатой фактурной разработкой, которая не является лишь декоративным приемом, но используется как средство заострения образности. В цветных иллюстрациях Курдова замечательны тонкость живописных отношений, меткость передачи пейзажа, виртуозное владение кистью, придающее пластическую стройность и завершенность всему изображенному. Впервые рисунки к детским книгам того времени демонстрировались на выставках на равных правах с живописью и станковой графикой — уровень исполнения иллюстраций был очень высок.

Иллюстрирование книг требовало глубокого знания изображаемого. В конце 1920-х годов Курдов по совету ученого и знатока природы Виталия Бианки отправляется в путешествие на далекий Алтай.

Первой книгой, проиллюстрированной Курдовым, был «Аскыр» В. Бианки (1927). Их встреча оказалась необычайно плодотворной для детской литературы. Писатель нашел своего иллюстратора. А художник обрел не только автора текстов, близких ему, но и товарища по работе, который еще глубже увлек его в мир природы. В 1930 году Курдов вместе с Бианки едет на далекий полуостров Ямал. Там, на северных просторах, в тундре, возле океана, родилась интересная книга путевых впечатлений — «Конец земли». Художник и писатель работали над ней вместе. В динамичных рисунках пером Курдов передал заполярную жизнь. И сейчас эти иллюстрации на пожелтевших книжных страницах сохраняют свежесть пережитого и перечувствованного художником в странствиях на краю земли.

Курдова влекли новые темы. Жизнь воинов он впечатляюще показал в своей графической серии «Конная Буденного». Помимо увлечения народной картиной-лубком, Курдова вдохновляла революционная романтика плаката гражданской войны. Все это дало очень яркий итог и привело к созданию книги. По его рисункам поэт Александр Введенский написал стихи, а издательство «Молодая гвардия» выпустило в 1931 году оригинальную по своему замыслу книгу.

Героика и пафос борьбы раскрывались и через определенную цветовую организацию книги. Художник нашел в рисунках форму, отвечавшую содержанию книги и эмоциональ-

ности детского восприятия. Он почувствовал, что здесь не годится изображение в духе повествовательных батальных композиций академика Н. С. Самокиша, и использовал прием, свойственный книжной графике: распределил рисунки — маленькие фигурки всадников в стремительном движении — по всему полю страницы. Рисунки, исполненные в свободной манере, кажутся несколько незаконченными, и эта незаконченность увлекает фантазию ребенка. Художник сам разработал шрифтовое решение набора.

Рисунки к книге «Конная Буденного» способны увлечь не только юного читателя. В них был солидный запас образных впечатлений и художественных идей. С этих произведений началась в творчестве Курдова большая романтическая тема. На это художник опирался спустя четыре десятилетия, создавая новые циклы эстампов.

В 1936 году художник написал текст книжки «Пограничники» и оформил ее. Замечательны рисунки к ней. По образности, впечатляющей силе они, пожалуй, до сих пор не имеют другого столь яркого выражения в детских книгах на военную тему.

В середине 1930-х годов широко развернулась деятельность Детгиза — первого в нашей стране специального издательства детской литературы. Обогащалась тематика современных книг, росли издания классики, увеличивались тиражи. Работа художников детской книги отмечалась все большими успехами. К выдающимся достижениям относятся иллюстрации Курдова к сказке Р. Киплинга «Рикки-Тикки-Тави» (1934). Для общего успешного решения очень важен был подход, позиция художника, его отношение к литературной основе. Одна из впечатляющих сторон книги Киплинга — точность метафор. Например, сравнение змеи с часовой пружиной. В создаваемых образах художник стремился приблизиться к этому, не забывая в то же время о строгости киплинговского стиля и языка. Избегая бытовизма, он дерзко решил обойтись без человеческих персонажей, но сохранил главное — общую поэзию и эмоциональную напряженность единоборства мангуста с семейством змей.

В его иллюстрациях к Киплингу ощущается экзотика джунглей, ярко и выразительно переданы характеры животных и привычки, им свойственные. Вместе с тем они опоэтизированы настолько, насколько это требуется для киплинговских персонажей.

Особое место заняли в современной книжной графике серии рисунков Курдова к роману Вальтера Скотта «Айвенго» и к повести Тэкки Одулока «Жизнь Имтеургина Старшего». Первая из них, выпущенная издательством «Молодая гвардия» в 1936 году, — классический пример иллюстрирования произведения, проникнутого духом романтики и приключений. Художник выполнял их с азартом. Он без устали просматривал в Эрмитаже, в запасниках графики, папку за папкой с шотландскими пейзажами, с изображениями рыцарских одеяний, доспехов. Что и помогло добиться достоверности в передаче эпохи. Настоящая увлеченность художника ощутима в энергично нарисованных пером композициях. Они свежи и богаты сюжетной разработкой. По блистательному уровню исполнения и эмоциональности они превосходят, на наш взгляд, существующие графические истолкования романа Вальтера Скотта. Добавим к этому, что влияние их ощущается на целом ряде иллюстраций современных художников.

Совсем в ином ключе выполнены Курдовым литографии к «Жизни Имтеургина Старшего» Тэкки Одулока (1934). Тот год был порой высокого взлета творчества художника. Вышли из печати книга Р. Киплинга «Рикки-Тикки-Тави» и эта северная повесть. Оба создания автора, которому не исполнилось еще и тридцати лет, стали шедеврами не только нашего искусства, но и всей современной графики.

Иллюстрациям к «Жизни Имтеургина Старшего» свойственны удивительная простота и та непосредственность в передаче жизни Чукотки, которые можно встретить, пожалуй, лишь в искусстве коренного населения этих мест — чукчей, коряков и эскимосов. На художника сильное впечатление произвел текст, написанный автором — уроженцем Чукотского полуострова.

М. Горький говорил, что, начав читать книгу об Имтеургине, он был так взволнован, что не мог оторваться от нее и не спал всю ночь, пока не кончил чтение. В образном воздействии книги свою роль сыграли и иллюстрации, отличавшиеся редким лаконизмом и силой выражения. Курдов нашел и интуитивно предугадал ощущение пластики в графике, переданное не буквально, а как бы намеком, с остросовременным пониманием пространства бумажного листа и динамичным включением в него свободного и конструктивно ясного рисунка. Более определенно черты эти проявились в советской графике позднее, уже в 1960—1970-е годы. А начало этой тенденции, развившейся уже в наше время, было положено Курдовым несколькими десятилетиями раньше.

Немаловажное значение имело то, что иллюстрации были выполнены непосредственно на литографских камнях самим художником. Эти камни, ставшие печатными формами, перевезли в типографию «Печатный двор», где с них и делался тираж. Потому в листах к «Жизни Имтеургина Старшего» есть нерепродукционная достоверность.

Этапным событием в иллюстрации стали рисунки Курдова к «Лесной газете» В. Бианки (1940). Это своего рода целая программа работы над научно-художественной детской книгой о природе. Задуманная как своеобразная газета-календарь природы «на каждый год», книга нуждалась не просто в очень большом числе иллюстраций, но и в их определенной структурной организованности, в их специфическом подборе и размещении.

Опорой художнику послужил не только текст, но и собственные широкие знания родной флоры и фауны. Он обогатил содержание книги и как внимательный путешественник, и как зоркий охотник. Текст не сковывал его, работа шла свободно и уверенно. Он решал ту же задачу, что и писатель, но своим графическим языком расширил поэтическую характеристику пейзажа, о котором в тексте было сказано скупо.

Много работая для книг, художник успешно занимается и станковым искусством. В нем он всегда находит опору творческим поискам, черпает и пополняет запас жизненных впечатлений.

Среди его ранних станковых произведений — картина маслом «Бега», написанная в начале тридцатых годов, хорошо запомнившаяся старым членам Ленинградской организации Союза художников (ЛОСХ). Успешным шагом в его дальнейшей графической деятельности явился цикл рисунков кистью тушью «Карелия», заложивший основу того солидного фундамента, на котором впоследствии выросла знаменитая «Калевала» Курдова. О живописных исканиях мастера, об освоении им акварели дают представление эмоционально написанные листы «Дом на тракте» (1932), «Новгородчина» (1935). Отсюда берет отсчет тот путь, на котором их автор сделался известным акварелистом.

В 1930-е годы Курдов активно участвовал в создании цветного эстампа. Вместе с группой художников-новаторов он осуществил впервые выпуск массовым тиражом литографий в несколько красок. Авторы этого начинания были воодушевлены идеей сделать искусство более широким народным достоянием, чтобы не репродукции, а оригиналы — произведения печатной графики — вошли в любой дом, в наши школы, клубы, дворцы культуры. Эта цель вдохновляла ленинградских энтузиастов. Их опыт получил распространение и способствовал дальнейшему подъему и развитию русской станковой литографии и гравюры.

Именно с этим начинанием связана еще одна замечательная инициатива мастеров искусства города на Неве. В декабре 1939 года в Союзе художников сложилась новая форма агитационного искусства, получившая название «Боевой карандаш» — по его марке с изображением карандаша, примкнутого к красноармейской винтовке как штык, на фоне палитры. Издание «Боевого карандаша» возобновилось в Ленинградской организации художников в 1941 году с начала Великой Отечественной войны с гитлеровской Германией. Курдов был в числе авторов, коллективно создавших первый номер — «Фашизм — враг человечества! Смерть фашизму!». Выпуск этого «Боевого карандаша» не являлся простым продолжением опыта 1939—1940 годов, он обрел иные черты, большую оперативность и массовость.

Входя в организационное ядро коллектива «карандашистов», Курдов принимал также самое непосредственное участие в исполнении его агитационных листов. В тяжелейшую пору войны и блокады Ленинграда им было создано самостоятельно и в соавторстве со своими коллегами наибольшее число номеров «Боевого карандаша». Как многие граждане осажденного города, он дежурил на крышах домов при налетах гитлеровской авиации, тушил зажигательные бомбы, очищал улицы от снега, спасал ослабевших товарищей и в то же время продолжал работать как художник.

«В наш город врагам не пробиться», — провозглашал лист «Боевого карандаша», нарисованный Курдовым. Героический образ моряка — защитника Ленинграда — был запечатлен им в плакате «Балтийцы». Текст к нему написал Александр Прокофьев. На редкость разнообразны листы «Боевого карандаша», выполненные художником. Вот злая сатира на фашистских вояк — «Сели». Пейзажное начало преобладает в листе. «Герои артиллеристы, уничтожайте фашистские танки», где Курдовым найдено неожиданное решение.

Несмотря на лютый мороз и голод, на артиллерийский обстрел и яростные бомбежки, деятельность «Боевого карандаша» продолжалась. Поистине героическим сделался труд коллектива художников и поэтов. Среди них погиб каждый четвертый. Невероятно тяжелой

была блокадная зима 1941/42 года, когда дневная хлебная норма упала до самого низкого уровня — 125 граммов на человека, когда не хватало топлива, замерз водопровод, когда не стало электроэнергии и остановились печатные машины. Прекращалась работа издательств и редакций. Но «Боевой карандаш» еще существовал. Закутанные во все, что могло спасти от холода, художники, с серыми, отекшими лицами, трудились над эскизами и оригиналами плакатов при тусклом пламени коптилок. В таких условиях рождались произведения, вселявшие веру в будущее, призывавшие ленинградцев к стойкости и мужеству. Курдов вместе с художниками-«карандашистами» печатал на литографском станке вручную тираж агитационных листов. Так они работали, преодолевая исключительные трудности, создавая плакаты, поднимавшие боевой дух защитников города и разоблачавшие пропаганду врага.

Весной 1942 года художники «Боевого карандаша» были командированы в армию, во флот, в авиацию. Сначала Курдов находился в 4-м стрелковом корпусе, где близко познакомился с фронтовой жизнью, которая стала основным материалом для его будущих произведений. Некоторое время спустя он побывал у партизан, что нашло затем отражение в серии, посвященной народным мстителям.

Виденное и пережитое на Волховском фронте и среди партизан легло в основу его обширного цикла литографий и акварелей «По дорогам войны» (1942—1945). Но литографии Курдова — не увеличенные натурные зарисовки, а результат глубоких образных обобщений и энергичных композиционных поисков. Его графика приобрела более взволнованный и трагический характер. В те же годы в его творчество впервые вошла и была остро решена задача портретного характера. Неприкрашенной правды о войне полны его карандашные зарисовки партизан, в которых изображены исхудавшие, оборванные, прокопченные пламенем боев и походных костров люди в простой гражданской одежде.

Отдельной сюитой вошли в большой мажорный по своему звучанию цикл «По дорогам войны» листы Курдова о партизанском движении. Помимо ярких портретов народных мстителей к этому разделу принадлежат интересные, острохарактерные эстампы «Поход партизан», «Привал», «Переправа» и другие. В этой серии художнику удалось выразить и великую тяжесть утрат нашего народа, и бескомпромиссность схватки с врагом. Драматизм и суровая правда литографий «Похороны партизана» и «Пленный» (1942) по своей образности сопоставимы с повестями Василя Быкова, появившимся спустя двадцать пять лет.

С циклом «По дорогам войны», ставшим своего рода эпической песнью о мужестве народа, перекликается другая большая работа, которая проходит через несколько послевоенных десятилетий творчества Курдова. Героика труда на целине надолго приковала его внимание. Уже первая поездка в 1958 году в районы освоения целинных земель глубоко взволновала художника. Он видел бескрайность степных просторов и работу первоцелинников в суровейших условиях.

Художник приступил к последовательному изучению открывавшейся перед ним жизни, к сбору материала. Ему, одному из основателей «Боевого карандаша», было всегда дороже и ближе то, что определяет маневренность, доступность искусства. Курдову дорога демократическая природа графики, ее жизненность, мобильность. Совсем не случайно во время войны многие живописцы, скульпторы, театральные художники, архитекторы обратились к рисунку, к литографии.

«Профессиональные навыки подсказали мне взять с собой для работы карандаши и акварель. Для того, чтобы увидеть жизнь и запечатлеть ее, — отмечает Курдов, — нужно находиться в самой гуще событий. Предпочитаю с блокнотом, карандашом и кистью в кармане, я бы сказал, «по-охотничьи», незаметно для окружающих наблюдать жизнь, не спугивая своим странным видом художника с мольбертом, зонтиком и прочими диковинными приспособлениями людей, занятых делом. Мне, — говорит Валентин Иванович, — всегда становится неловко за нашу профессию при виде такого коллеги, на которого все обращают внимание и смотрят, как на чудака».

Следующие его поездки к труженикам целины состоялись в 1960-х годах. За плечами художника было уже создание десятков акварелей на эту тему. О достигнутых результатах говорило то, что позднее ряд из них приобрели крупнейшие музеи страны: Третьяковская галерея и Русский музей в Ленинграде. Другой стороной этой эпопеи, нацеленной на образное обобщение и раскрытие содержания, стали литографии, которые он создавал и заканчивал в печатной мастерской в Ленинграде.

История встреч Курдова с целиной никак не исчерпывает всего пути создания его замечательных циклов акварелей и литографий. В последующие полтора десятилетия художник

не прекращал работу над ними. Потому не сразу выявлялось значение обширного целинного цикла, исполненного Курдовым. Еще начиная с рубежа пятидесятых и шестидесятых годов ряд его литографий по мере их создания демонстрировался на выставках самого различного характера, включая такие, как «Советская Россия» и всесоюзные смотры изобразительного искусства. Эти эстампы о целине привлекали внимание зрителей простотой и искренностью изображения увиденного и выразительностью графического языка.

Исследователь творчества художника — В. Н. Петров — писал о его произведениях: «Ничего показного, ничего нарочитого нет в акварелях художника, который сумел раскрыть поэзию подвига. . . Это целина, как бы увиденная глазами самих целинников, нашедших в ней вторую родину, полюбивших ее и отдавших ей пусть незаметный, но вдохновенный труд». Здесь следует оценить удивительно меткое определение самой сути серии работ Курдова: «Целина, увиденная глазами самих целинников». Это была высокая оценка направленности труда большого мастера.

Лейтмотивом для художника стала та целинная жизнь, где, по его словам, «все ново, все впервые возникает и существует». Основное же внимание Курдова привлекла наиболее ответственная пора труда на целине — уборка урожая, которой посвящено наибольшее число произведений всей серии. Он стремился передать трудовое напряжение уборочной страды. Атмосфера жизни на целине напоминала фронтовую обстановку, что нашло отражение в цикле эстампов и акварелей Курдова. Оригинальное и проникновенное раскрытие образной сути целинной эпопеи сделало этот цикл крупным событием в нашем искусстве: в 1981 году В. И. Курдов был за него удостоен золотой медали Академии художеств СССР.

Еще с конца 1940-х годов особое место в творчестве художника заняли романтические серии. В этих станковых произведениях открывался простор новым исканиям. Виденная в юные годы и навсегда запомнившаяся суровая эпоха снова будила мысли и чувства мастера. Провозвестником нового цикла явилась большая акварельная композиция «Уральские партизаны» (1947). Из этого остро схваченного эпизода выросло и развилось многое, что легло в основу будущих серий.

Но мастер не спешил с завершением первого цикла. Лишь два десятилетия спустя после основательной проработки он показал на выставке свои эстампы. За это время художник не один раз уточнял и общий состав серии, и замыслы отдельных листов, взыскательно подходя к их окончательному композиционному построению. В строгой технике литографирования одним черным цветом он стремился отразить суровые события прошлого, а также сохранить общую графическую стилистику и вместе с тем найти в ее пределах разные по своей напряженности пути передачи пластической выразительности. Бурные события олицетворяла «Тачанка» (1967). Думается, что после знаменитых грековских картин еще ни одно произведение нашего живописного и графического искусства о тачанке не несло в себе такого эмоционального заряда, как этот лист художника.

Однако Курдов не остановился на достигнутом в этом цикле. Цвет, колорит, считал он, должны укрепить и расширить изобразительное истолкование темы. Мастер снова вел поиск, но теперь уже на пути литографирования в несколько красок.

В новых исканиях в конце 1970-х годов складывалась самая большая, многолистовая серия «Песни революции». Примечательной особенностью ее стала перекличка приемов художника с декоративной насыщенностью народных русских картинок, что придало его произведениям свежесть, праздничность и особую эпичность. Сочетая современную экспрессию с чертами, созвучными лубку, он достиг большого композиционного динамизма. Оригинальные творческие решения большого художника, обусловленные глубоким своеобразием всего цикла, естественно соединились в его листах с наследием народного искусства.

Многообразна деятельность Курдова в области станкового искусства. Им выполнены в разные годы многочисленные акварельные серии, связанные с его путешествиями. Эпизоды трудовых будней в Хибинах чередуются с пейзажами Урала, Сибири, Псковщины, Астраханского заповедника. Умение художника почувствовать своеобразие природы разных стран показывают акварели, привезенные им из Монголии, Кореи, Финляндии, Норвегии, Италии. Ряд их входит в собрания крупнейших музеев.

Некоторые из этих работ послужили материалом для одного из самых больших иллюстративных циклов современной графики — «Калевалы», явившегося плодом многолетнего серьезнейшего изучения художником карело-финского эпоса. Впервые книга была проиллюстрирована Курдовым еще в 1950-е годы. Воспетые в ее рунах события он показал тогда как крестьянский эпос. В типичной для его графики тех лет чеканной манере рисунка

тушью были воплощены сцены жизни северного народа. Через несколько десятилетий художник, не удовлетворенный сделанным, осмыслил по-новому вдохновенные и строгие строки народных сказителей. Он продолжал изучать природу Севера, ездил по Карелии, побывал в Финляндии, запечатлевал быт, старинные костюмы, орудия труда. Все это помогло добиться большей убедительности и образности в новых рисунках. Не только жизнь, но и элементы сказочности, которыми щедро насыщены руны «Калевалы» — а их около пятидесяти! — возникают в иллюстрациях Курдова. А главное — в его рисунках ощутим величественный дух эпоса, достигнута поистине поэтическая сила выражения.

Образы могучей северной природы и богатый мир народных преданий положены художником в основу этих листов. В них нет ни этнографизма, ни стилизации, так же как нет в них и налета мистики и символики, отягощавших аналогичные серии в искусстве конца XIX— начала XX века. Смел и оригинален подход художника к решению иллюстраций, в которых выражено широкое эпическое содержание, а суровая жизненная правда сочетается с элементами сказочности. И все воплощено средствами современной графики.

Виртуозна техника исполнения иллюстраций. Простой графитный карандаш — но какое богатство тона возникает в листах «Калевалы» Курдова, с какой энергией нанесены штрихи! Не случайно, что ряд подготовительных натурных рисунков из этой серии хранится в Государственном Русском музее в Ленинграде. Лишь кое-где художник дополняет рисунок легким золотистым акварельным тоном и иногда вносит акцент касанием туши. От этого листы выигрывают в декоративности, но серебристый карандашный штрих остается ведущим средством образного выражения. Скалы и деревья, сверкание и блеск воды озер, рек и водопадов — все это прекрасно отвечает возможности рисования графитом. Подобная простота и собранность графического материала как нельзя лучше подходят характеру сурового эпоса.

Удивительной вдохновенностью и силой наделены образы героев эпоса, созданные Курдовым. В них уловлено главное — поэтика произведения, и потому столь достоверны эти крестьянские сыновья и дочери Калевалы. Ярчайший тому пример — его Вяйнямёйнен, играющий на кантеле, — вдохновенный певец, которому чутко внемлет все сущее. Мощные усилия кователей Сампо въявь ощутимы в другом рисунке Курдова. Седой стариной, миром легенд веет от листа «Хождение Вяйнямёйнена в Туонеллу». Элемент таинственного, чудесного присутствует и обогащает эти иллюстрации, но в них не найти и следа мрачнейшего трагизма, так перегружавшего темы «Калевалы» в произведениях некоторых художников — предшественников Курдова.

Так свершилась давняя мечта мастера — создать графический цикл, наиболее близкий знаменитому эпосу, и вместе с тем мечта о решении, свойственном книжному искусству. Его замечательные иллюстрации в книге «Калевала» (1979) Ленинградского отделения издательства «Художественная литература» были заслуженно отмечены специальным дипломом Всесоюзного конкурса. Высокую оценку получили эти рисунки и в Финляндии в 1981 году, а их автор был избран почетным членом общества «Калевала».

Содержательность отличает творчество Курдова. Мир Л. Толстого, размышления обо всем, что окружает людей в его рассказах в «Азбуке»; проникновенные, самобытные интонации повестей И. Соколова-Микитова; поэтичные страницы целой плеяды писателей, задушевных певцов русского пейзажа, — все это получило отклик в его графике. Типичны в данном отношении рисунки к книге «По морям и лесам», посвященной, по меткому замечанию А. Твардовского, «Родине большой и малой», где чувствуется отзвук «застенчивой красы отчих мест». Убедительна эта графическая интерпретация произведений Соколова-Микитова, в которой ощутимо присутствует автор текста — «путешественник по призванию юности и скиталец по обстоятельствам нелегкой жизненной судьбы».

В новом оформлении сказок Р. Киплинга для Ленинградского отделения издательства «Детская литература» (1980) художник нашел великолепное графическое решение, создав острые, изысканные рисунки тушью, которые были удачно воспроизведены на тонированной охрой бумаге. Их дополняли большие страничные акварели. Из сделанного ранее Курдов использовал лишь иллюстрации к «Рикки-Тикки-Тави». Остальной состав рисунков, включая цветные фронтисписы, — новый. Они очень романтичны и образны. Удачны иллюстрации к сказке про кошку, которая гуляла сама по себе, в чем-то русские и вместе с тем киплинговские в основе. Выразительно и вполне по-курдовски показаны герои знаменитого «Слоненка». Казалось бы, что после прославленных рисунков Лебедева нечего и думать о какой-либо иной интерпретации персонажей этой сказки, но Курдов предложил свой

изобразительный ряд и сумел найти интересные решения, радующие своеобразием пластики и остротой композиционной выдумки. В иллюстрациях видны новые графические принципы, освещение которых требует, на наш взгляд, специального широкого исследования. Остается лишь добавить, что рисунки Курдова к «Сказкам» Киплинга отмечены на международном смотре в 1982 году в Кембридже почетным дипломом имени Х. К. Андерсена, что вновь свидетельствует о высоком признании достижений русской книжной графики.

Острое чувство времени всегда характерно для гражданственной и творческой позиции этого большого мастера. Щедрое общение с молодежью и передача своего опыта, внимательное отношение к поискам графиков нынешних поколений, взыскательная и принципиальная оценка их трудов делают роль личности Валентина Ивановича Курдова весьма весомой в жизни нашего искусства.

В записках В. И. Курдова «Памятные дни и годы» встают многие события разных этапов развития отечественной живописи и графики. Сразу же привлекает искренность общего тона воспоминаний. Содержание книги остроактуально. Это и сложный период 1920-х годов с борьбой группировок, становление художественной школы, сложение искусства новой книги, рождение цветного эстампа в Ленинграде. Волнующе запечатлен Курдовым героический труд ленинградских художников в период Великой Отечественной войны и блокады города. Показано создание новой формы агитационной графики «Боевого карандаша». На страницах записок переданы эпизоды целинной эпопеи. Интересны и оригинальны разделы воспоминаний, посвященные путешествиям по родной стране.

Более чем полвека охватывают предлагаемые читателю записки художника. Но эта книга — не история искусства. Автор записок не претендует на полное и последовательное освещение событий. Он рассказывает о том, чему сам был свидетелем, сообщает то, что запомнилось.

Автору воспоминаний — одному из старейших мастеров советской живописи и графики — довелось встречаться и быть близко знакомым со многими видными художниками 1920—1930-х годов. Портреты их возникают на страницах воспоминаний Курдова с удивительной жизненностью и глубокой достоверностью творческих черт. О многих из них еще нет монографий, и свидетельства их современника и коллеги приобретают значительную историческую и документальную ценность. В образах художников, встающих с этих страниц, зорко увидено главное.

Особое положительное качество этих воспоминаний в том, что автор не ограничивается только своим профессиональным кругом — средой художников, но рассказывает о многих других деятелях искусства, и прежде всего о литераторах. Потому столь убедительно показано рождение советской детской книги.

Воспоминания сообщают новое и о творчестве самого автора как художника. Но в рассказах об этом Курдовым найдены удивительные мера и такт. Автор нигде не сбивается на самовосхваление. Наоборот, он весьма сдержанно и строго судит о сделанном и более охотно и увлеченно говорит об успехах своих коллег-художников. Эта серьезность этической позиции автора «Памятных дней» выгодно отличает его от нередких в наши дни чрезмерно горячих оценок собственного творчества, к которым прибегают порой деятели искусства. В этом и положительный урок высокой принципиальности В. И. Курдова — большого художника-реалиста, патриота и гражданина.

Одно из важнейших достоинств книги и в том, что она написана неравнодушным человеком.

По своей эмоциональности и оригинальности передачи событий и характеров людей книга воспоминаний Курдова несомненно будет интересна не только специалистам, но и самому обширному кругу читателей.

Книга «Памятные дни и годы» встает в один ряд с замечательными созданиями мемуарной литературы — «Давними днями» М. В. Нестерова, «Воспоминаниями» А. А. Рылова, «Вчера, позавчера» В. А. Милашевского. Эта талантливо написанная В. И. Курдовым книга расширит и обогатит сведения об истории культуры и искусства, поможет делу нравственного и эстетического воспитания не только художников, но и широкого круга читателей и зрителей.

В. Матафонов

СОДЕРЖАНИЕ

Курдов В. И.

К 93 Памятные дни и годы. Записки художника. — Санкт-Петербург: АО «Арсис», 1994. 238 с.

Автор книги известный ленинградский художник. Он рассказывает о своем творчестве, об учителях, коллегах, друзьях, среди которых К. С. Малевич, П. Н. Филонов, К. С. Петров-Водкин, В. В. Лебедев, Е. И. Чарушин, Ю. А. Васнецов и другие.

ISBN 5-85789-007-1 **ББК 85.142(2)7**

Валентин Иванович Курдов

ПАМЯТНЫЕ ДНИ И ГОДЫ

Записки художника

Редактор *А. Г. Минина*
Художник *Л. А. Яценко*
Художественный редактор *В. Г. Перц*
Технический редактор *И. М. Кашеварова*
Корректор *Л. Н. Борисова*

Сдано в набор 18.10.93. Подписано к печати 16.02.94.
Формат 70×90 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура обыкновенная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 17.55. Усл. кр.-отт. 18.86.
Уч.-изд. л. 20.17. Тираж 12 000. Тип. зак. № 3431.

Издательство АО «Арсис».
197046, Санкт-Петербург, а/я 530

Санкт-Петербургская типография № 1 ВО «Наука»
199034, С.-Петербург, 9 лин., 12